



Universidad Nacional de Córdoba
Repositorio Digital Universitario
Biblioteca Oscar Garat
Facultad De Ciencias De La Comunicación

**DE PRÍNCIPES Y PRINCESAS:
La construcción de una perspectiva de género a partir de los
largometrajes de Walt Disney**

Einat Wald

Cita sugerida del Trabajo Final:

Wald, E. (2015). "De príncipes y princesas: la construcción de una perspectiva de género a partir de los largometrajes de Walt Disney". Trabajo Final para optar al grado académico de Licenciatura en Comunicación Social, Universidad Nacional de Córdoba (inédita).
Disponible en Repositorio Digital Universitario

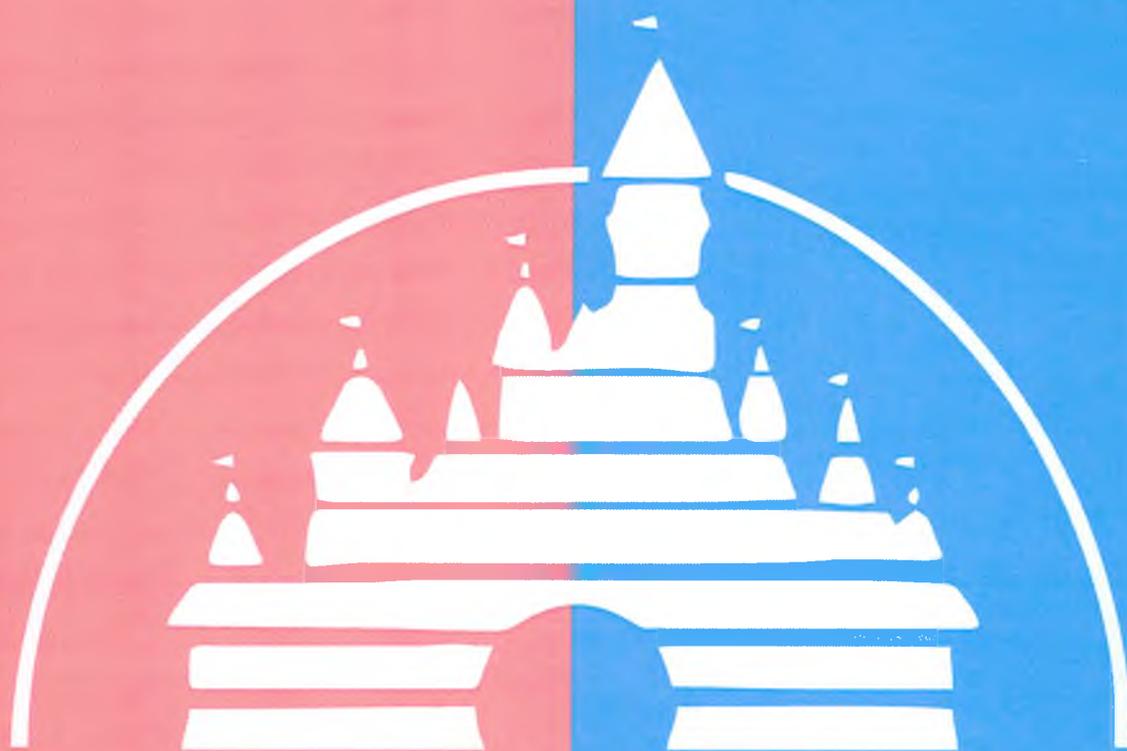
Licencia:

Creative Commons Atribución – No Comercial – Sin Obra Derivada 4.0 Internacional



De príncipes y princesas:

La construcción de una perspectiva
de género a partir de los largometrajes
de Walt Disney



Por Einat Wald

Universidad Nacional de Córdoba
Escuela de Ciencias de la Información

-Trabajo Final Titulado: "De Príncipe y princesas: la construcción de una perspectiva de género a partir de los largometrajes animados de Wail Disney"

ALUMNA: WALD EINAT

Nota 9 (nueve), fecha 2 de Octubre 2015

Orientación en Comunicación Investigación,



De príncipes y princesas:

La construcción de una perspectiva de género a partir de los largometrajes de Walt Disney

Trabajo Final de Grado

Universidad Nacional de Córdoba

Facultad de Derecho y Ciencias Sociales

Escuela de Ciencias de la Información



Alumna: Einat Wald (Matrícula: 92.867.452)

Tutora: Mgter. Claudia Guadalupe Grzincich

Co-Tutora: Prof. Ana Luisa Cilimbini

Año: 2015

Agradecimientos

A **Claudia Grzincich** y **Ana Cilimbini** por guiarme en este camino,
a **Valentín, Alejandro** y **Maia Wald** por corregirme y editarme,
a **Daniela Tkach**, por diseñar las tapas y a **Carla Berelejis**, por ayudar en la presentación,
A **Claudia Grimblat**, por todo.

Índice

Introducción	4
Fundamentación.....	6
Capítulo 1: MARCO TEÓRICO CONCEPTUAL	
1.1 La producción social de sentido: el sistema productivo.....	10
1.2 Las instancias de la enunciación	14
1.3 Del cuento clásico infantil al dibujo animado	15
1.4 Lo femenino y lo masculino: El género a través del tiempo.	19
Capítulo 2: MARCO REFERENCIAL	
2.1 Contexto sociohistórico del siglo XX.	25
2.1.1 Breve historia cinematográfica del siglo XX.....	28
2.1.1.1 Historia de la compañía Walt Disney.....	30
Capítulo 3: MARCO METODOLÓGICO	
3.1 Condiciones metodológicas generales	32
3.2 Construcción del universo diegético: Tiempo, equipo y personajes.....	33
3.3 Los Componentes de la enunciación cinematográfica.....	36
3.3.1 Códigos visuales.....	36
3.3.2 Los códigos sonoros	39
3.3.3 Códigos sintácticos y tipos de montaje.	39
3.3.4 La puesta en escena.....	40
Capítulo 4: ANÁLISIS	
4.1 Blancanieves y los siete enanitos.....	42
4.1.1: Espejito, espejito. La obsesión por la belleza: Blancanieves y los siete enanitos....	42
4.1.2 Ficha técnica y sinopsis	42
4.1.3 Análisis de la enunciación cinematográfica. Descomposición del texto filmico.....	42
4.1.4 Conclusiones generales de Blancanieves y los siete enanitos.....	57
4.2 La bella y la bestia.....	59
4.2.1 Yo quiero más que vida provincial: La bella y la bestia.....	59
4.2.2 Ficha técnica y sinopsis.....	59
4.2.3 Análisis de la enunciación cinematográfica. Descomposición del texto filmico	60
4.2.4 Conclusiones generales de La bella y la bestia.....	70
CAPÍTULO 5: DE CONTRASTES Y COMPARACIONES.....	72
Conclusión	76
Bibliografía	78
ANEXOS.....	

Introducción

El “mágico mundo” creado por Walt Disney en 1923 fue y es, probablemente, la primera experiencia cinematográfica para millones de niños en todo el mundo. Desde 1937, con el estreno de “*Blancanieves y los siete enanitos*”, y hasta el actual siglo XXI, la maquinaria Disney produce magia e ilusión de manera continuada y sin interrupciones. En este trabajo de investigación, seleccionaremos parte de la producción cinematográfica de la compañía, representada por dos films clásicos: “*Blancanieves y los siete enanitos*” (1937)¹ y “*La bella y la bestia*” (1991)². A medida que despleguemos el análisis problematizaremos la idea de magia y diversión, considerando estereotipos y construcciones de sentido inscriptos en los films mencionados.

El “maravilloso mundo de Walt Disney” ha sido estudiado, analizado y cuestionado por distintos campos disciplinares como: sociología, economía, semiótica y psicología, entre otros. En esta investigación abordaremos la perspectiva de género en la construcción de los personajes principales de las películas seleccionadas. Así, los sexismos representados, la masculinidad y la femineidad, serán problematizados a partir del supuesto de que están basados en un modelo de género fundado en una matriz binaria (femenino/masculino), jerárquica y rígidamente estereotipada. Para esta labor, nos serviremos de las herramientas de la sociosemiótica junto a las técnicas de análisis fílmico; estos instrumentos nos permitirán trabajar sobre el corpus establecido. De este modo, podremos comparar y contrastar ambos films para indagar los sentidos construidos, como así también las relaciones y construcciones sociales de dos momentos sociohistóricos específicos.

El trabajo estará dividido en cuatro partes: en primer lugar, el marco teórico-conceptual, donde desarrollaremos las corrientes teóricas que guiarán la investigación. Luego, el marco referencial o contextual, que permitirá ubicar al lector en el contexto sociohistórico en el que se producen los films. En la tercera parte, desarrollaremos el marco

¹El periódico neoyorquino *The New York Times*, que cada año publicaba un listado de los diez mejores films de la temporada, situó a *Blancanieves y los siete enanitos* encabezando la lista de 1938.

² Destacamos que figuró en el tercer puesto de venta de entradas, a nivel mundial, durante 1991.

metodológico, en el cual se expondrán y explicarán las técnicas y estrategias que se utilizarán en el análisis. Finalmente, nos focalizaremos en el análisis de las películas seleccionadas, el cual nos permitirá arribar a las conclusiones.

Fundamentación

La investigación surge a partir del cuestionamiento general respecto a qué es el “mundo mágico” construido por la compañía fundada por Walt Disney a comienzos del siglo XX. Consideramos necesario investigar acerca de la producción de esta factoría, que no sólo produce películas infantiles animadas, sino que también comercializa una serie de productos de “merchandising”, música y libros dedicados a un público mundial. Tales características logran inscribir los “productos Disney” en la teoría de las Industrias Culturales, este último concepto, acuñado por Theodor Adorno y Max Horkheimer, en su obra *Dialéctica del Iluminismo*.

Dentro del campo específico de la comunicación una de las obras más citadas, donde se analiza críticamente a personajes de Disney, es *Para leer al Pato Donald* (1972) de Ariel Dorfman y Armand Mattelart. Los autores denuncian la producción de bienes culturales en forma masiva por la compañía, reproduciendo mundialmente la lógica y los valores capitalistas, y más específicamente, los de la sociedad norteamericana. La perspectiva que adopta la obra de Dorfman y Mattelart está influida por los argumentos de Schiller, quien elaboró la tesis del imperialismo cultural³.

Al mismo tiempo, la visión de Adorno y Horkheimer de los medios de comunicación y de las industrias del entretenimiento, decididamente crítica y pesimista, impactó en múltiples publicaciones de diversos autores en América Latina; quienes retomaron, a veces de forma reflexiva y otras sin problematizar, el concepto de *industria cultural* (Mattelart y Piemme, 1982; Saperas, 1985; Briceño Linares, 2010). En esta última categoría se inscriben, desde una perspectiva crítica, los productos de la compañía Disney y la mayoría de las investigaciones latinoamericanas sobre el tema. Es importante destacar para el presente trabajo, que los escritos de Adorno y Horkheimer y la obra citada de Dorfman y Mattelart, se inscriben dentro de un paradigma Crítico (Teoría Crítica) de producción de conocimientos, y de acuerdo a lo planteado por Guba y Lincoln (1994),

³ Schiller, muy genéricamente, sostiene que terminada la segunda guerra mundial se produce el predominio de Estados Unidos en la esfera internacional. La fuerza económica de este país y la efectividad en las comunicaciones llevó a invadir con sus productos tecnológicos y culturales a los países del Tercer Mundo, produciendo una colonización cultural.

dentro de este paradigma deben incluirse otros enfoques como el “neomarxismo, feminismo, materialismo y la indagación participatoria” pero también se incorporan el post-estructuralismo y los estudios de género (Valles, 2003). La agrupación de estos enfoques en un mismo paradigma responde, principalmente, a criterios epistemológicos en los cuales la obtención de conocimientos está mediada por valores sociales, políticos, culturales, económicos, políticos y de género, “*de un sujeto investigador y un objeto investigado que interactúan (se comunican)*” (VALLES; 2003: 57).

En coherencia con lo expuesto podemos mencionar como antecedentes de la presente investigación la tesis de grado de Mariana Testa y Alejandro Wasserman, titulada *El reino mágico de Disney, ¿Un mundo ideal? Las representaciones sociales en los films de dibujos animados infantiles de Walt Disney*, (UBA, 2012). Y el trabajo denominado: *Representación de la mujer en las princesas de Walt Disney* de Karol Mishel Patiño Egas (Universidad de Quito, 2011).

Ahora bien, nuestra inquietud gira en torno a conocer cuál es la construcción de la perspectiva de género en dos de los films clásicos de Walt Disney (“*Blancanieves y los siete enanitos*” y “*La bella y la bestia*”). Por esa razón nos ubicamos en un paradigma crítico que genera saberes con la ayuda de la sociosemiótica. Debemos destacar que nos referimos a la perspectiva de género en un sentido abarcador, ya que analizar sólo el rol de la mujer y su representación en las princesas – como propone el trabajo de Patiño Egas citado anteriormente – nos parece reductor de una perspectiva de género que debe incluir y contener lo masculino. En nuestra investigación adquiere gran relevancia el análisis de lo masculino y el vínculo que se construye entre el personaje femenino y el masculino en cada uno de los films. Asimismo, es fundamental considerar durante la investigación el espacio diegético constituyente del relato en particular, así como el contexto sociohistórico.

El corpus es abordado por la perspectiva sociosemiótica, la cual contribuye a deconstruir la trama sociodiscursiva que posibilita las producciones de sentido en un momento histórico determinado.

En esta investigación, retomamos los estudios de Verón para aplicarlos en el análisis y en la comparación de dos films de la compañía Disney: “*Blancanieves y los siete enanitos*” y “*La bella y la bestia*”

La selección de las películas responde a la necesidad de analizar un *corpus* compuesto por dos películas emitidas cada una en un momento histórico distinto. En tanto, seleccionamos el primer film de la compañía, “*Blancanieves y los siete enanitos*”, estrenado en 1937 y “*La bella y la bestia*”, la cual fue proyectada por primera vez en 1991. Para realizar el recorte del corpus, es fundamental tener en cuenta que los films se hayan producido durante el siglo veinte, debido a los cambios sucedidos a partir de la fusión con el estudio Pixar y a la evolución del cine animado por computadores y técnicas tridimensionales.

INTERROGANTE DE INVESTIGACIÓN

El primer cuestionamiento del que partimos respecto a la construcción de un “mundo mágico” en los films de Disney, cristaliza en nuevo interrogante: ¿Cuáles son las diferencias y similitudes en la construcción de la imagen de mujer y de hombre en dos momentos sociohistóricos distintos de la filmografía de Disney?

OBJETIVOS

Objetivo General

Analizar la construcción de la imagen de la mujer y la del hombre en momentos sociohistóricos distintos de la filmografía de Walt Disney a partir de “*Blancanieves y los siete enanitos*” y “*La bella y la bestia*” .

Objetivos específicos

Identificar diferencias en la construcción de la perspectiva de género en los films mencionados.

Describir cómo varía la representación de género entre principios del siglo XX y finales del mismo siglo en los films seleccionados.

Dar cuenta de la existencia de estereotipos construidos en los films de la factoría.

Marco Teórico - Conceptual

1.1 La producción social del sentido: El sistema productivo

En los años setenta del siglo XX hizo su aparición el concepto de “discurso”, abriendo la posibilidad de un desarrollo teórico que entra en ruptura con la lingüística saussureana y permite recuperar la materialidad del sentido. Este término permite una reformulación conceptual que tiene como condición hacer estallar el modelo binario del signo y recuperar lo que Eliseo Verón llama “pensamiento ternario sobre la significación”. Dicho pensamiento había estado sepultado durante cincuenta años de lingüística estructuralista. *“Semejante proyecto yo lo designo aquí, a falta de mejor nombre, teoría de discursividad o teoría de los discursos sociales”* (VERÓN; 1988: 122)

El semiólogo introduce el concepto de sociosemiótica, entendida como una perspectiva teórica que estudia los discursos sociales vinculados a sus condiciones sociohistóricas de producción, circulación y reconocimiento. En el desarrollo de su teoría, también llamada de la discursividad o de los discursos sociales, el autor recupera problemáticas de fundamental importancia que habían sido olvidadas por la semiología y la lingüística saussureana. Pese a que la presente teoría se sitúa necesariamente en un plano que no es el de la lengua, debemos comprender que el saber lingüístico es indispensable para la teoría de la discursividad. Los dos aspectos que interesan en mayor medida a la perspectiva son la materialidad de sentido y la construcción de lo real en la red de la semiosis. Al recuperar estas dos problemáticas, la teoría de los discursos funda su vocación translingüística.

Previo a los estudios realizados por Verón, Peirce estudia la “semiosis infinita”; la semiosis se conforma por tres componentes formales que son el representamen, el objeto y el interpretante. *“Dado que el interpretante es también un signo, está en lugar de un objeto y remite a su vez a un interpretante. Este interpretante es, asimismo, un signo, que está en lugar de un objeto y está ligado a un interpretante, que es un signo y así de modo ilimitado.”*(VITALE; 2001: 24).

Peirce establece en su teoría que signo es cualquier cosa que determina alguna otra (su interpretante), para que se refiera a un objeto al cual él mismo se refiere (su objeto); de la misma manera que el interpretante se convierte a su vez en un signo, y así ad infinitum. Verón recupera la noción de semiosis utilizando el término “semiosis social”, entendida como la dimensión significativa de los fenómenos sociales, siendo el estudio de la semiosis el estudio de los fenómenos sociales como procesos de producción de sentido. El funcionamiento de la red semiótica es conceptualizado como sistema productivo, siendo los fenómenos conglomerados de materias significantes. De esta manera, el sentido producido se convierte en punto de partida para la teoría veroniana de los discursos sociales. El autor lo explica de este modo:

“Se trabaja así sobre estados, que sólo son pequeños pedazos del tejido de la semiosis, y la fragmentación efectuada transforma en productos. La posibilidad de todo análisis del sentido descansa sobre la hipótesis según la cual el sistema productivo deja huellas en los productos y que el primero puede ser (fragmentariamente) reconstruido a partir de una manipulación de los segundos. Dicho de otro modo: analizando productos apuntamos a procesos” (VERÓN; 1988: 124)

La teoría de los discursos sociales es un conjunto de hipótesis sobre los modos de funcionamiento de la semiosis social. Se trata de una doble hipótesis: la primera propone que toda producción de sentido es necesariamente social. No se puede describir ni explicar satisfactoriamente un proceso significativo sin explicar sus condiciones sociales productivas. La segunda hipótesis sostiene que todo fenómeno social es, en una de sus dimensiones constitutivas, un proceso de producción de sentido cualquiera que fuere el nivel de análisis.

La doble hipótesis que formula el autor es inseparable del concepto de discurso. Por lo tanto, sólo en el nivel de la discursividad el sentido manifiesta sus determinaciones sociales, y los fenómenos develan su dimensión significativa. Es por ello que una sociosemiótica sólo puede ser una teoría de la producción de los discursos sociales entendiendo que “*el análisis de los discursos sociales abre camino, de esa manera, al estudio de la construcción social de lo real*” ya que “*cualquiera que fuere el soporte material lo que llamamos un discurso o un conjunto discursivo no es otra cosa que una configuración espacio- temporal de sentido*” (VERÓN; 1988: 126-127).

Los discursos sociales son configuraciones de sentido compuestos por diversos soportes materiales (texto lingüístico, imagen, acciones cuyo soporte es el cuerpo, entre otras), en este caso, el discurso cinematográfico, que se presenta bajo formas sumamente complejas de interacción de diversas materias significantes como los sonidos, la música, el texto lingüístico y la imagen en movimiento. Seleccionamos dos films, ya que según la teoría veroniana, *“un conjunto discursivo no puede jamás ser analizado “en sí mismo””* (VERÓN; 1988: 127) sino que debe ser analizado en comparación con otro. La selección de los films obedece a que remiten a dos contextos sociohistóricos diferentes, lo que nos va a permitir comprender los cambios acaecidos en la construcción sociodiscursiva, de la representación femenina y masculina, en la filmografía de Disney.

“...los medios para encontrar el proceso tras el sentido producido, de reconstituir la producción de las marcas contenidas en los “estados” que son los textos. La semiosis, por consiguiente, sólo puede tener la forma de una red de relaciones entre el producto y su producción; sólo se la puede señalar como sistema puramente relacional: tejido de enlaces entre el discurso y su “otro”, entre un texto y lo que no es ese texto, entre la manipulación de un conjunto signifiante destinada a descubrir las huellas de operaciones, y las condiciones de producción de esas operaciones.” (VERÓN; 1988; 139)

Podemos comprender al discurso como un producto generado bajo ciertas condiciones productivas que dejan huellas sobre la superficie discursiva. Dichas huellas posibilitan comprender las operaciones de sentido vehiculizadas por dicha producción discursiva. *“El análisis de los discursos no es otra cosa que la descripción de las huellas de las condiciones productivas en los discursos, ya sean las de su generación o las que dan cuenta de sus “efectos””* (VERÓN; 1988: 127). Al conjunto de “efectos” o “lecturas” que se desprenden de los discursos sociales, Verón lo denomina “condiciones de reconocimiento”.

De este modo, todo discurso es el resultado de ciertas lecturas, bajo ciertas condiciones de reconocimiento, de discursos anteriores que dan lugar a la generación o producción de un nuevo discurso. Este nuevo discurso es, a su vez, potencialmente condición de producción de futuros discursos, de modo tal que se va produciendo un entramado infinito de significación a través de la red semiótica.



“Las relaciones de los discursos con sus condiciones de producción por una parte y con sus condiciones de reconocimiento por la otra, deben poder representarse en forma sistemática; debemos tener en cuenta reglas de generación y reglas de lectura: en el primer caso hablamos de gramáticas de producción, y en el segundo, de gramáticas de reconocimiento” (VERÓN; 1988: 129)

Cuando se analiza un discurso, el analista “*puede interesarse ya sea por las condiciones o gramáticas de generación (producción) de un discurso, ya sea por las lecturas de que ha sido objeto el discurso, es decir por sus efectos (gramática de reconocimiento)*” (VERÓN; 2004: 40). En el presente trabajo final, la posición tomada es hacer foco en las condiciones de producción, en este caso, de los discursos cinematográficos de la compañía Disney representados por los films “*Blancanieves y los siete enanitos*” y “*La bella y la bestia*”.

Cuando se lleva a cabo un análisis discursivo, partimos del producto y, a partir de allí, podemos reconstituir el proceso de producción. Esto sucede debido a que “*el sistema productivo deja huellas en sus productos, y el primero puede ser reconstruido a partir de la manipulación de los segundos*” (VERÓN; 1993: 124). “*Una superficie discursiva está compuesta por marcas, las cuales pueden interpretarse como huellas de las operaciones de engendramiento o como huellas que definen el sistema de referencias de las lecturas posibles de ese discurso en reconocimiento.*” (VERÓN; 2004:42). Así, para el autor sólo puede hablarse de marcas cuando su relación con las condiciones de producción o reconocimiento no ha sido especificada

Otro concepto que Verón analiza al describir el sistema productivo es el de circulación que se entiende como la diferencia que surge entre la producción y los efectos de los discursos. El concepto de circulación “*designa la manera en que se transforma en el tiempo el trabajo social de inversión de sentido*” (VERÓN; 2004:43). El autor define además lo ideológico (relacionado con las condiciones de producción) y el poder (con las de reconocimiento).

“Llamo ideológico al sistema de relaciones de un discurso (o de un tipo de discurso) con sus condiciones de producción, cuando estas ponen en juego mecanismos de base del funcionamiento de una sociedad.

El análisis de lo ideológico en los discursos es, pues, el análisis de las huellas, en los discursos, de las condiciones sociales de su producción.” (VERÓN; 1988: 134)

“Ideológico” y “poder” son dos dimensiones (entre otras) del funcionamiento de los discursos sociales. El autor distingue “ideológico” de “ideología” y cuando da los ejemplos del “fascismo” o “socialismo” es porque quiere dejar en claro que la dimensión ideológica del discurso no puede ser definida a nivel de los contenidos como si fuera un repertorio de opiniones o creencias. Las dimensiones de análisis de una teoría de los discursos también es una gramática de producción o familia de gramáticas; gramáticas de generación de sentido *por definición un modelo de reglas que caracterizan la producción (o la lectura) de una clase; y esta clase como la de todas las frases que se pueden producir en una lengua es infinita*” (VERÓN; 1988: 135).

El autor señala que la noción de ideología(s) se encuentra *“en el nivel de los productos (ideas, representaciones, opiniones, etc.), el concepto de “ideológico” corresponde al nivel de las gramáticas de su producción”* (VERÓN; 2004: 44).

1.2 Las instancias de la enunciación

En su libro *Enunciación*, María Isabel Filinich desarrolla el concepto de sujeto de la enunciación. Dicho sujeto no alude a un individuo particular ni a un sujeto empírico, el autor real del enunciado no tiene cabida en el análisis de la enunciación.

“El sujeto del cual aquí se habla está implícito en el enunciado mismo, no es exterior a él y cualquier coincidencia entre el sujeto de la enunciación y el productor empírico de un enunciado sólo puede determinarse mediante otro tipo de análisis y obedece a otro tipo de intereses” (FILINICH; 2001: 38)

El sujeto de la enunciación se transforma en una figura constituida, moldeada, por su propio enunciado y existente solo en el interior del mismo. Según la autora, dicho sujeto es una instancia compuesta por la articulación entre sujeto enunciador y sujeto enunciatario. De todas formas, Filinich prefiere hablar de instancia de la enunciación ya que hablar del sujeto puede dar a entender que se trata de una figura determinada por rasgos psicológicos

o sociológicos. En cambio, hablar de instancia acentúa el hecho de que el interés proviene de una perspectiva semiótica, en este caso, la discursiva.

El análisis de la instancia de la enunciación permite la cristalización en el discurso de una presencia, ya sea una voz o una mirada, que es a la vez causa y efecto del enunciado. El sujeto de la enunciación es una instancia lingüística, por ende, enunciador y enunciatario son dos papeles configurados por y en el discurso y no tienen existencia fuera del mismo.

La autora describe todos aquellos indicios (deícticos)⁴ que dan cuenta de una perspectiva desde la cual se presentan los hechos y de una captación que se espera obtener y que permiten realizar “*el estudio de las huellas del sujeto enunciativo en el enunciado entendiéndolo por sujeto el yo de la enunciación*” (FILINICH; 2001: 42). Dichos deícticos son pronombres personales, posesivos, demostrativos, localizadores espacio-temporales y términos de parentesco. Así también se deben tener en cuenta subjetivemas, noción acuñada por Kerbrat que recupera las marcas que denotan subjetividad tales como sustantivos axiológicos, adjetivos, verbos y adverbios subjetivos.

En conclusión, “*la instancia de la enunciación se constituye como una estructura dialógica que es causa y efecto del enunciado, independiente de todo soporte empírico preexistente y que es posible de ser reconstruida mediante una actividad de interpretación que saque a la luz los rasgos que la caracterizan*” (FILINICH; 2001: 43).

1.3 Del cuento clásico infantil al dibujo animado

Desde el inicio de la civilización, el ser humano quiso saber cómo plasmar la esencia de la vida y para ello durante mucho tiempo buscó la manera de animar figuras estáticas.⁵ De esta manera, entre tantas pruebas a lo largo de la historia, surgió el antecesor y referente para que muchos años después el mundo de los dibujos animados y por supuesto, el cine; *las sombras chinescas*, también conocidas como Teatro de sombras, una práctica que cuenta con más de dos mil años y que combina el arte escénico con la

⁴El término deixis proviene del griego deiknúo o deiknumi, que significa indicar, mostrar, señalar.

⁵Descripción extraída de CANDEL, José. G, *Historia del Dibujo animado*, España. 2000 y CARRERO, Fernando, BERNAL, Juan Guillermo, *Historia de la animación*. Editorial Punto negro. Universidad del Valle 2002.

escultura. Las sombras chinescas fueron evolucionando y expandiéndose alrededor del mundo presentándose hasta nuestros días.

Con este antecedente, los inicios y creación de los dibujos animados no se hicieron esperar y fueron apareciendo artistas que sin lugar a dudas marcaron una nueva época memorable, tanto porque se crearon aparatos para mejorar su imagen como también porque se inmortalizaron algunos de los cuentos infantiles más importantes de la época.

La invención del cine se generó gracias a la invención de aparatos como el taumatopo, el zootropo, el praxinoscopio, el trucaje, entre otros. Los mismos se convirtieron en la base fundamental para crear la animación de dibujos, hoy en día llamados caricaturas. El padre de la animación estadounidense fue John Stuart Blackton, quien dirigió sus primeras películas a principios del siglo XX. Luego, Emile Cohl fue considerado también como pionero de los dibujos animados y Winsor McCay quien se interesó por el cine de animación y se puso en contacto con Blackton. Finalmente, fue el norteamericano Earl Hurd quien perfeccionó la técnica en 1915 patentando el uso de las hojas transparentes de celuloide para dibujar todo tipo de imágenes que permitirían superponer a un fondo fijo las partes que tenían en movimiento.

Después de este largo proceso, a esta lista de creadores se suman Raoul Barré, y los hermanos Max y Dave Fleischer, quienes fueron los mayores competidores de Walt Disney creando a personajes como *Popeye, el marino* y *Betty Boop*. Disney incorpora el sonido en 1928 lo cual le permite jugar con efectos musicales y adapta la técnica Tecnicolor. Hoy en día, con las nuevas tecnologías las formas de animación han evolucionado enormemente y los productos son cada vez de mejor calidad técnica.

Para la creación de estos personajes y films animados fue necesario tomar cuentos infantiles clásicos. En el caso de la factoría Disney se toma como base los cuentos adaptando las historias para recrearlos en los films que hasta nuestros días son vistos en el mundo entero. La historia de los cuentos comienza siglos atrás con los cuentos de la tradición popular; a continuación aparecerían los famosos cuentos de los Hermanos Grimm y Charles Perrault para concluir en las adaptaciones de los mismos cuentos en las ficciones producidas por Walt Disney. Este proceso se debe a que los cuentos permiten su adaptación

a nuevas formas de narrar su ficcionalidad. Los cuentos de hadas no son otra cosa que los cuentos populares tradicionales y aunque existen muchas versiones, hoy sabemos que hace más de trescientos años, en 1658, apareció en Nuremberg la obra *Orbis sensualium pictus* del Obispo de los hermanos moravos, Jan Amos Komensjy, llamado comúnmente Comenius. Treinta y ocho años más tarde, en 1697, apareció el libro *Histories ou contes du temps passé* de Charles Perrault. Estas dos obras son las que marcan el comienzo de la literatura para niños y jóvenes. Tiempo después el romanticismo comenzó a tejer sus madejas en los sentimientos humanos, principalmente hilando ideas nacionalistas con las narraciones populares que luego serían llamadas cuentos de hadas y recopiladas en nuevas creaciones adaptadas. El primer antecedente es, como ya mencionamos, Charles Perrault, quien luego fue acompañado por los Hermanos Grimm y más tarde por los formalizadores soviéticos, quienes junto a los antropólogos fueron recolectando las mil y una historias que la imaginación popular ha abordado a lo largo de los siglos.⁶

Los antecedentes son muchos: la saga del Rey Arturo, La Cenicienta, Las Mil y una noches y muchas más que se fueron entremezclando hasta el día de hoy, nutriendo la literatura y el cine para niños, jóvenes y adultos. Los cuentos, las fábulas y hasta las leyendas han formado parte de la vida del ser humano en toda su historia y fue a partir de la tradición oral que las historias se han podido conservar, en especial los cuentos infantiles. Al ser llevados al cine animado, los cuentos infantiles han logrado gran influencia mediante su adaptación y su llegada, no necesariamente sólo a un público infantil sino a todo tipo de espectadores.

La adaptación de cuentos u obras literarias al cine muchas veces ha provocado malestar entre el público amante de la literatura. Sin embargo, en estos casos debemos admitir que las adaptaciones brindaron difusión y resurrección de las obras, y debemos entender que tanto la literatura como el cine comparten un mismo objetivo que es el de contar una historia. Adaptar implica releer, reinterpretar, apropiarse, aplicar y para adaptar *“es preciso tomar una obra escrita y volver a darle vida utilizando no solo procedimientos de la escritura propios del cine (guión, diálogos), sino también y sobre todo, aprovechando*

⁶Desarrollo cronológico extraído de *Cuentos clásicos de hadas* de los autores mexicanos Beatriz Donnet y Guillermo Murray quienes publicaron la mencionada obra en el año 2004.

todos aquellos que proceden de la puesta en escena cinematográfica”(SUBOURAUD; 2010: 5).

Las películas de Disney son adaptaciones de cuentos escritos con anterioridad a la pantalla del cine; es por eso que a través de este apartado se desarrolla la aparición de los cuentos infantiles clásicos y su evolución a lo largo de la historia, como así también la invención del cine animado para concluir en nuestro objeto de análisis, que es como ya lo hemos señalado es las ficciones animadas de Walt Disney basadas en cuentos clásicos infantiles.

1.4 Lo femenino y lo masculino: El género a través del tiempo

Aunque no sea tan generalizada la certidumbre sobre lo que significa el término género, se ha consensuado, al menos en el ámbito académico, adscribir al sexo el aspecto biológico, natural, de la distinción anatómica, mientras que al género la elaboración cultural de esta realidad. El término fue utilizado por primera vez a mediados de la década del 50' por el sociólogo John Mooney, quien propone el término "roles de género" para referirse a las conductas sociales atribuidas a los varones y a las mujeres. Luego, a fines de la década del 60', el psicólogo Robert Stoller estableció más nítidamente la diferencia conceptual entre sexo y género con la publicación de su obra *Sexo y género: sobre el desarrollo de la masculinidad y la feminidad*, donde definió la identidad de género como un desarrollo personal a partir de una diferencia biológica.

En la década del 70' del siglo XX fueron las feministas quienes se esforzaron por delimitar los alcances del término. En 1975, la antropóloga norteamericana Gayle Rubin publicó un artículo llamado "*TheTraffic in Women: Notes onthe 'Political Economy' of Sex*", donde apareció la primera definición feminista del "sistema sexo/género" como el conjunto de condiciones mediante las cuales una sociedad transforma la sexualidad biológica en productos de la actividad humana, y en las cuales se satisfacen estas necesidades sexuales transformadas. En esta definición, la sexualidad era concebida como un dato inmediato, evidente, que no requería de más explicación y era interpretada por cada sociedad de manera diferente. A su interpretación cultural, distinta en cada etnia y capaz de evolucionar en el tiempo se la denominó género.

La aparición de los estudios de la mujer, luego denominados estudios de género, correspondió con la ruptura de un tipo de pensamiento que conllevó un quiebre conceptual que inicialmente reconocía una diferencia sexual entre hombres y mujeres, evidenciada no solo en el cuerpo físico, sino también en la vida social mediante la legislación, las costumbres y las organizaciones culturales. Esa diferencia gestionaba, inevitablemente, una inferiorización o subordinación de las mujeres a los varones. Marcela Lagarde a fines del siglo XX afirmó que dichos estudios de género llevaron a la construcción de una

perspectiva de género basada en la teoría de género e inscripta en el paradigma teórico histórico-crítico y en el paradigma cultural del feminismo. La mencionada perspectiva se interesa en la resignificación de la historia, de la sociedad y de la política desde la mirada de las mujeres. La autora afirmó que esta perspectiva encontró su fundamento más firme en una eticidad que reclamaba el fin de la intolerancia y la construcción de la mutua aceptación basada en el reconocimiento de la equidad humana.

En la actualidad, entendemos que existen diversas definiciones acerca del concepto de género que implican distintas posturas teóricas y disciplinares con respecto a la temática. Joan Scott, quien en 1996 se convirtió en una de las pioneras en el análisis y conceptualización del término género, sostuvo que el mismo denota una categoría social que posibilita diferenciar la práctica sexual de los roles sociales asignados. El núcleo de su propuesta es que el género es un elemento constitutivo de las relaciones sociales basadas en las diferencias que distinguen los sexos. Esta postura nos remite inmediatamente a la dimensión política, puesto que en ella el género aparece también como una construcción cultural sobre la base de lo sexual, es decir, el concepto de género es concebido como una realidad cultural más amplia que contiene al sexo, entendiendo a este último como si anteciedera al género siendo un hecho natural y anatómico.

De todas formas debemos recalcar que no todas las feministas compartieron la idea de la primacía natural del sexo seguida por la construcción sociocultural del género. Judith Butler, por ejemplo, adoptó una postura más crítica proponiendo repensar la categoría y hasta en cierto punto deshacerla. En su obra *El género en disputa* publicado en 1990 afirmó que el género es un medio discursivo cultural por medio del cual un sexo natural se establece como prediscursivo y anterior a la cultura. Desde esta perspectiva teorizó acerca de la posibilidad de que las representaciones sexo/género pudieran ser reconsideradas o reconstruidas a través de la voluntad y de la actuación de la persona en un contexto social determinado. Esta teoría fue conformada retomando muchas de las ideas de Rubin y consistió en un planteo en el que el término género es la transformación cultural de una poli-sexualidad biológica en una heterosexualidad culturalmente impuesta; Butler también adoptó la definición desarrollada por Marta Lamas que a comienzos del siglo XXI sostuvo que el género es una construcción cultural e histórica, que da cuenta de la simbolización

cultural de la diferenciación anatómica que se va reproduciendo a través de las prácticas, ideas, discursos y representaciones sociales que condicionan la conducta objetiva y subjetiva de las personas en función a su sexo.

La construcción de una perspectiva de género está intrínsecamente relacionada con la genealogía del término género que desarrollamos anteriormente. De las numerosas investigaciones realizadas sobre dicha genealogía, Gloria Bonder realizó un estudio enmarcado a comienzos de la década del 60', momento histórico en el que principalmente se comenzó a problematizar la idea del concepto de género. Los estudios de género se manifestaron como una crítica sistemática de las nociones convencionales acerca de lo masculino y lo femenino que circulaban en cada uno de los diferentes momentos. Es fundamental para Bonder el análisis de esta lógica binariamente construida y que produce exclusión, a través de una jerarquía donde lo femenino está subordinado a lo masculino. Este punto de vista permite develar el silenciamiento o el tratamiento sesgado de la condición de la mujer. En palabras de la autora "*en la construcción de una jerarquía entre los géneros en la que las mujeres y lo femenino ocupan el devaluado, discriminado, subordinado u omitido*". (BONDER; 1998: 9)

El feminismo se nutrió de las corrientes teóricas de los diversos momentos como marxismo, psicoanálisis, postestructuralismo, entre otras; estas genealogías importantes dieron fuerza y acompañaron en la crítica y en la transformación de sentido a lo largo de los años. El debate contemporáneo conlleva críticas y problematizaciones sobre las diferentes construcciones o teorías de género. La autora sintetiza las críticas, hace referencia al binarismo sexo y género, para desarrollar esta temática Bonder (1998) retoma a Judith Butler quien afirma que esta estructura binaria se desprende de un imaginario masculino, devenido en discurso científico, en el que la mujer es un espacio vacío e inerte dispuesto a ser penetrado por el complemento masculino. Esta lógica implicaría que los cuerpos de varones y mujeres son complementarios debiendo ser la heterosexualidad asumida como norma. Para Butler el sexo de este modo se transforma en política, es decir, en una categoría de jerarquización. Otra crítica analizada es al supuesto de que existan sólo dos géneros, el femenino y masculino como dos categorías inamovibles y universales excluyentes una de la otra siendo que la contemporaneidad ha encontrado que existen

multiplicidad de géneros. Otro punto que se critica es la construcción de la mujer e incluso el género femenino como una categoría única y habitualmente deshistorizada. Es menester para la autora dar cuenta de la importancia de proteger la heterogeneidad de las mujeres dentro de la categoría mujer y la diversidad que existe entre cada una de ellas. Bonder problematiza a su vez la cuestión teleológica que fue cristalizada en los análisis iniciales de subordinación de género. Para el desarrollo de esta crítica la autora recupera a Butler y a Simone de Beauvoir para afirmar que el género no es un constructo acabado, producto y productor de un determinismo social inexorable. Asimismo, establece una crítica al hecho de utilizar el género en todos los análisis de procesos y fenómenos sociales sin entender que la perspectiva de género es una categoría impuesta por la sociedad. Sin embargo, plantea que no hay que dejar de lado la heterogeneidad que eso implica.

Un concepto a través del que se puede abordar la perspectiva de género es el de identidad. El siglo XX se presenta como un tiempo de profundas transformaciones que permiten hablar del concepto "identidad", en tanto dimensión simbólica, cultural o política que se manifiesta en la relación con el consumo. Sabemos que el énfasis identitario aparece, generalmente, en tiempos de crisis, desarraigo, inseguridad, incertidumbre de presentes y de futuros. Es por eso que la autora Leonor Arfuch plantea que *"podría afirmarse entonces, como lo señalan algunos autores, que sólo se piensa en la identidad cuando se la pierde"* (ARFUCH; 2005:13). Estos momentos sociohistóricos de transformación o como los denomina la autora "reconfiguración identitaria" favorecen la denominada "multiplicación de identidades", ya sea étnicas, culturales, etarias, políticas, religiosas, sexuales, de género, entre otras. En las últimas décadas hubo un resurgimiento de identificaciones étnicas, regionales, lingüísticas, religiosas, identificaciones etarias, culturales, sexuales, de género; éstas buscan aún su lugar en el espacio urbano y mediático, en pugna por derechos y reconocimientos.

Sin embargo, la autora también propone que *"Disolución de identidades y valores colectivos en la mirada narcisista de lo individual"*(ARFUCH; 2005: 23), siguiendo esta línea de pensamiento establece que *"la identidad sería entonces no un conjunto de cualidades predeterminadas (raza, color, sexo, clase, cultura, nacionalidad, entre otras) sino una construcción nunca acabada, abierta a la temporalidad"*(ARFUCH; 2005: 24),

como menciona la autora esta corriente no esencialista interpreta a la cuestión identitaria como incompleta, inacabada, que da cuenta de la fragmentación contemporánea.

Arfuch plantea que no existe identidad por fuera de la representación, de la narrativización, necesariamente ficcional y propone que *“esa dimensión narrativa, simbólica, de la identidad, el hecho de que esta se construye en el discurso y no por fuera de él* (ARFUCH; 2005:25). Es por esto que *“asumiendo la dimensión narrativo/discursiva como configuración de la identidad”* (ARFUCH; 2005: 38).

La autora propone que la oposición hombre/mujer con sus atributos correspondientes conlleva a un descentramiento de la identidad femenina concebida no ya como lo que es sino como lo que no es, es decir, su negatividad. Esta idea permite al feminismo concebir al género no como una profundidad interior sino como a lo que produce esa interioridad o profundidad como un resultado producido por su misma operatoria.

Por su parte, María Magdalena Uzín (1999), y en consonancia con lo que plantea Arfuch, analiza las publicaciones femeninas en la Argentina en la década de los 90`. La investigadora plantea que la identidad se construye por una acción política, siempre relacional, jerárquica y móvil siendo *“uno de los presupuestos fundamentales en el modelo de género vigente en la doxa de los 90` es la matriz binaria”* (UZÍN; 1999: 34). Esta matriz sitúa a los géneros femeninos y masculinos como antagónicos, siendo éste el modelo de la modernidad. Las identidades femeninas y las masculinas son un espacio inestable, en constante proceso de transformación, en ambas se manifiestan las incertidumbres, las contradicciones y las resistencias circulantes por la doxa, Dicha doxa no es mucho más que *“el valor de la pareja heterosexual como meta final de la mujer, la reformulación de los atributos femeninos”* (UZÍN; 1999: 38) y también:

“La configuración moderna del sistema de géneros, consolidada en el siglo XIX, sigue siendo dominante: así la sacralización del rol materno, la construcción de lo doméstico como reino de la afectividad, la identidad masculina basada en la exclusión del sentimiento, la exaltación de la virilidad como negación de lo femenino, son todavía matrices fuertemente arraigadas en la doxa” (UZÍN; 1999: 39),

En los 90' la meta era alcanzar el éxito, y eso para las mujeres implicaba atravesar dos exclusiones fuertemente consolidadas: la contraposición público/privado y la contraposición razón/emoción. La autora retomando a Angenot expresa que: *“si a fines del siglo pasado, con los primeros movimientos de liberación femenina, la amenaza era la masculinización de la mujer (ANGENOT, 1989), a fines del siglo XX la amenaza emergente es la feminización del hombre”*. (UZÍN; 1999: 40).

La investigadora propone que esta *“matriz binaria heterosexual actúa como presupuesto fundamental, como base tópica excluyente en el sistema de géneros que construye la doxa de los 90”* (UZÍN; 1999: 41). En esta doxa;

“La mujer se ve recluida al dominio del hogar, reino de los afectos, las pasiones, las necesidades físicas inmediatas, donde ella ejerce la limitada cuota de poder concedida y donde el hombre encuentra también su refugio” (UZÍN; 1999: 42).

Uzín también identifica a las minorías sexuales. Si bien estas no son el objeto de su investigación, la autora las define como aquellas que se sitúan fuera de la matriz heterosexual-conyugal. *“El género entendido como dicotomía heterosexual masculino/femenino y las minorías sexuales, gays y lesbianas por ejemplo, encuentran su matriz común en el dispositivo moderno de la sexualidad”* (UZÍN; 1999: 44).

Marco Referencial

2.1 Contexto sociohistórico del siglo XX

En el proceso de la realización de la presente investigación es necesario que podamos conocer y revisar los aspectos históricos, sociales y culturales que rodearon la producción de los discursos filmicos que conforman el objeto de estudio del presente trabajo.

En la compilación realizada para el *Manual de Historia Social Contemporánea* de 2007 la doctora María Cristina Vera de Flachs discute con docentes de diferentes universidades del mundo las problemáticas históricas que se sucedieron a lo largo del siglo XX. Es sabido que dicho siglo fue un período marcado por dos grandes guerras mundiales acompañadas por etnocidios y genocidios. El avance de la ciencia que parecía la proveedora del bienestar total, terminó demostrando que puede favorecer los mayores desastres como por ejemplo las cámaras de gas o las experimentaciones genéticas durante el holocausto.

La primera guerra mundial abrió el siglo con una victoria para Estados Unidos, convirtiéndola en una potencia sobreviviente. “*El detonante de la conflagración fue el asesinato del Archiduque Francisco Fernando, heredero del trono austriaco y su esposa Sofía perpetrado el 28 de junio de 1914, en Sarajevo, Serbia.*” (VERA DE FLACHS; 2007: 104). El resultante de la guerra fue la caída del imperio alemán, del imperio austro-húngaro y la completa devastación de Francia. Otro resultado de la guerra fue la gran ola inmigratoria que fomentó la industrialización y la urbanización estadounidense. Estados Unidos se constituyó rápidamente como una potencia mundial, siendo además una de las economías más importantes del período entre guerras hasta la caída con la gran depresión. “*La crisis de 1929 se inició en E.E.U.U y abarcó al mundo occidental afectando a todos los países y economías que se encontraban relacionados e independientes dentro del sistema económico capitalista*” (VERA DE FLACHS; 2007: 115). A partir del crack financiero del 29’ comenzó la etapa conocida como la Gran Depresión, la cual afectó a Estados Unidos,

ámbito en el cual se originó la crisis a partir de la caída de la bolsa, causando desempleo e impactando también en el resto del mundo.

A partir de 1930 la llegada de Roosevelt a la presidencia y la implementación del denominado "New Deal" reacomodó la economía mientras que mundialmente se comenzó a preparar lo que estalló luego en 1939, la Segunda Guerra Mundial. En el presente contexto se estrenó *Blancanieves y los siete enanitos*, el primer film de Walt Disney. La historia de Blancanieves es originalmente un cuento de hadas de tradición popular alemana, tradición que fue recopilada y readaptada por los Hermanos Grimm⁷ en el siglo XIX. Además de la versión cinematográfica de Disney, otras distribuidoras llevaron la historia tanto a la pantalla grande, así como a la televisión durante el siglo XX y el XXI. Con respecto a la literatura infantil, el siglo XIX con el romanticismo se convirtió en el siglo de oro de la literatura infanto-juvenil, y en Europa los Hermanos Grimm editaron sus famosas obras como por ejemplo *Cuentos para la infancia y el hogar* conformado por dos tomos publicados en 1812 y 1815. Estos volúmenes fueron ampliados en 1857 dándose a conocer con el título de *Cuentos de hadas de los Hermanos Grimm*. Las obras literarias para el público joven fueron editadas una tras otra; *Alicia en el país de las maravillas* de Lewis Carroll, *La isla del tesoro* de Stevenson, *El libro de la selva* de Kipling, *Pinocho* de Collodi, las novelas de Julio Verne, entre otras. Cabe aclarar que muchas de estas obras literarias fueron, como *Blancanieves y los siete enanitos*, llevadas al cine por Disney a lo largo del siglo XX. En dicho siglo la literatura infantil comenzó a acompañarse de ilustraciones que contextualizaban la trama narrativa estableciendo nexos entre la lectura del cuento y la imagen expresada a partir del mismo. En el ámbito del cine, si bien desde el siglo XIX los hermanos Lumière⁸ proyectaron las primeras cintas, recién en 1927 hubo cine sonoro con el estreno de la película *El cantante de jazz*, y fue en 1935 que llegó la técnica de Technicolor⁹, la cual fue utilizada en la filmación de *Blancanieves y los siete enanitos*. Si bien se suele afirmar que la versión estrenada en 1937 fue el primer film animado, esta

⁷Jacob y Wilhelm Grimm fueron dos hermanos alemanes célebres por recopilar y adaptar cuentos para niños. Recuperaron más de doscientos cuentos de la tradición oral alemana formando una antología de cuentos de hadas, fábulas, entre otros estilos. La colección de los hermanos ha sido traducida a más de ciento cincuenta idiomas.

⁸Hermanos franceses, inventores del cinematógrafo.

⁹Técnica utilizada en Hollywood entre 1922 y 1952. Fue conocida por su saturación de color y por ser utilizada para filmar musicales, películas de época o animaciones.

versión es incorrecta; la primera película animada fue dirigida por el argentino Quirino Cristiani en 1917 llamada *El apóstol*. De todas formas *Blancanieves y los siete enanitos* marcó una nueva etapa en el terreno de la animación por las innovaciones técnicas y artísticas que se desarrollaron en esta película. Debemos considerar que en cada versión del cuento original el grupo de enanos tiene otra labor, inclusive a veces son duendes: dependiendo de la versión los enanos pueden ser leñadores, ladrones o como es en el caso de la versión de Disney, mineros. Es posible establecer una relación con el momento sociohistórico ya que el trabajo en las minas era habitual para los inmigrantes. En el período entre guerras Estados Unidos recibió inmigrantes que rápidamente ubicó en la explotación minera. Tal como muestra el film la mujer despedía a su hombre que volvía al anochecer luego de un día arduo de trabajo. Quizás la magia de Disney está vinculada al hecho de que a los enanos les gusta su trabajo, tanto que disfrutaban el camino cantando y trabajan también al ritmo de una melodía, siendo que, en realidad, el trabajo de explotación minera es uno de los más peligrosos que hay y un trabajador minero cada vez que se va a su trabajo no sabe si regresará. El rol de la mujer, en este caso representado en el personaje de Blancanieves, es un rol sumiso con el que sólo se puede defender en el mundo a partir de sus conocimientos domésticos; la cocina, la limpieza y el lavado. La mujer está limitada a que un hombre la elija, en este caso la rescate, para luego servirle, cocinarle, limpiarle y demás trabajos domésticos. Recién fue con la segunda guerra mundial que los hombres debieron ir a la guerra abandonando sus puestos de trabajo y las mujeres de a poco comenzaron a tomar ese lugar vacante y a vislumbrar un cambio.

La segunda guerra mundial ubicó a Estados Unidos como potencia al igual que a la Unión Soviética dando lugar a la denominada Guerra Fría, la cual terminó en 1989 con la disolución de la “cortina de hierro” y la caída del muro de Berlín. Durante la década de los 90’, Estados Unidos logró una gran expansión económica, ingresó en la era de globalización y de evolución tecnológica. En dicho contexto fue estrenada *La bella y la bestia*, film que también es objeto de análisis de la presente investigación. La película está basada en un cuento de la escritora francesa Jeanne-Marie Leprince de Beaumont quien durante el siglo XVIII produjo gran cantidad de material literario, entre ellos el cuento que dio origen a *La bella y la bestia*. El personaje de Bella refleja a la mujer de fin de siglo, una

mujer que disfruta leer en su tiempo de ocio y no limpiar, que prefiere buscar aventuras a la seguridad del matrimonio. Asimismo se puede observar un guiño en el papel del padre de Bella, Maurice, que es inventor. Si bien siempre hubo inventores, los años 90` fueron una década en la que todo estaba por aprender y la tecnología y la innovación estaba al alcance de nuestras manos. El film tuvo una excelente recepción por parte del público: baste decir que fue la primera película animada en ser nominada al Óscar. La película intensifica el nivel de animación de la etapa conocida como el renacimiento de Disney, etapa que comenzó con *La sirenita* y terminó con *Tarzán*. En este film fue notable la combinación de animación tradicional y la realizada por computadora, técnica que luego se utilizó en las siguientes películas de la compañía.

2.1.1 Breve historia cinematográfica del siglo XX

La primera presentación cinematográfica data de fines del siglo XIX, para ser más exactos, el 28 de diciembre de 1885. Sin embargo, al hacer mención del nacimiento del cine se acostumbra a referirse a una industria nacida en los comienzos del siglo XX.

“Industria y comercio; eso es el cine además de arte y espectáculo. Quien defina al cine como arte narrativa basada en la reproducción gráfica del movimiento, no hace más que fijarse en un fragmento del complicado mosaico. Quien añada que el cine es una técnica de difusión y medio de información habrá añadido mucho, pero no todo. Además de ser arte, espectáculo, vehículo ideológico, fábrica de mitos, instrumento de conocimiento y documento histórico de la época y sociedad en que nace, el cine es una industria y la película es una mercancía” (GUBERN, 1973, p. 12)

En la primera década del siglo XX se fundaron varios estudios fílmicos en Europa y otro tanto en Estados Unidos. Durante el mismo período también se subdividieron a las películas en los géneros que se mantienen hasta la actualidad. En Estados Unidos el cine era un éxito, ya que al haber muchos inmigrantes que sufrían de la barrera idiomática al momento de acceder a los otros medios, el cine sonoro representaba una solución. Es la época del nacimiento de Hollywood como meca del cine con los grandes estudios como Fox, Paramount o Universal. Luego vendrían 20th century Fox y otras fusiones. “*El productor que inauguró esta ruta fue el llamado coronel Selig, antiguo tapicero de*

Chicago y especialista en westerns, que en busca de clima apropiado, se desplazó a Los Angeles... el lugar elegido por Selig reunía condiciones óptimas para el rodaje de exteriores: variedad de paisajes y un cielo luminoso casi todo el año” (GUBERN; 1973: 113).

La época que abarca de 1910 a 1950 se conoce como cine de productor; los actores eran considerados igual que cualquier otro producto comercial. Durante estas primeras décadas del siglo los movimientos expresionistas y surrealistas son los predominantes. El cine tuvo conexión con los diferentes procesos vanguardistas. En primer lugar con el impresionismo, en segundo lugar con el cine surrealista y abstracto y finalmente, el cine independiente y documental.

Sobre finales de la década del 20` se produjo la llegada del cine sonoro y con ella el crecimiento de la industria cinematográfica, especialmente de Hollywood. Durante la segunda guerra mundial, Hollywood pudo producir largometrajes de apoyo a los Aliados y en contra de las potencias del Eje. Los años 40` trajeron una gran crisis para Hollywood, juicios con las distribuidoras, con los actores y la llegada de la televisión como fuerte competidora. *“El balance de estos años de depresión histórica, de la guerra más devastadora que ha conocido la humanidad, es también negativo para el arte del cine”* (GUBERN II; 1973: 17).

Mientras Hollywood intentaba recuperarse de su crisis los totalitarismos invadieron Europa y el cine reaccionó con un cine cada vez más de autor, es decir de director frente al cine de productor que signó la industria estadounidense hasta aquel momento. En las décadas del 60`y el 70`comenzó a formarse lo que se llamó el “nuevo cine hollywoodense”, una etapa de resurgimiento liderada por George Lucas, Steven Spielberg, entre otros directores y productores.

Durante la década del 80`y en respuesta a la mercadotecnia que aparejaba la industria cinematográfica, surge el cine arte como forma de reaccionar y oponerse culturalmente a los Estados Unidos. Finalizada la década del 80`se aborda el llamado “postmodernismo del cine”: las películas no son sólo una unidad sino que están acompañadas de su emisión en VHS, o posteriormente DVD o Blu-ray, juegos para

diferentes dispositivos, bandas sonoras, etcétera. Con el siglo XXI el cine digital, el debate en torno a la democratización del cine a través de Internet está teniendo lugar en la actualidad.

2.1.1.1 Historia de la compañía Walt Disney

La compañía Walt Disney se fundó el 16 de Octubre de 1923 en la ciudad de Los Ángeles, en el estado de California en los Estados Unidos. La sede se encontraba y se encuentra hasta la actualidad en Burbank en el estado de California. Los tres fundadores fueron los hermanos Disney; Walt y Roy, y el animador Ub Iwerks, amigo y compañero de ambos hermanos. Las primeras producciones de la compañía antes del primer largometraje fueron prueba y error. De esta etapa se destacaron “Las comedias de Alicia” y “Oswald, un conejo afortunado”. Luego de algunos problemas y de la pérdida del contrato para realizar la animación de Oswald, en 1928 Disney lanzó su primer cortometraje protagonizado por su más emblemático personaje: El ratón Mickey, al cual el mismo Walt Disney decidió que le imprimiría su propia voz. El personaje del ratón Mickey tuvo un gran éxito de recepción, por lo que Disney comenzó a crear nuevos personajes satélites del ratón como Pluto, Goofy, Donald y las novias de Mickey y Donald, Minnie y Daisy.

En el año 1937, la compañía lanzó su primer largometraje: Blancanieves y los siete enanitos. A continuación estrenó Pinocho en 1940 y Bambi en 1942. Estas dos películas se estrenaron en un momento muy difícil debido a la huelga de animadores que estuvo al borde de poner en jaque la continuidad de la compañía. Además, este fue un momento muy controversial, ya que al entrar Estados Unidos en la Segunda Guerra Mundial, la compañía comenzó a desarrollar material propagandístico y moral a favor del gobierno. La guerra hizo que la compañía crezca enormemente a la par del crecimiento de los Estados Unidos. Si bien la industria Disney promueve el neocolonialismo y el “American Way of Life”, también en ese entonces se comienza a pensar que Walt Disney tenía cierta simpatía por los regímenes fascistas de Mussolini y de Hitler, en parte porque él mismo se había declarado como un anticomunista acérrimo. Sin embargo, al participar en la elaboración de películas a favor de los aliados, la hipótesis de la simpatía por los fascismos no puede ser totalmente confirmada.

Con el fin de la guerra la compañía regresó a la era de los cuentos clásicos con el estreno de La Cenicienta. En 1964 se estrena la película Mary Poppins y al mismo tiempo la compañía comienza a construir un parque temático de atracciones cerca de Orlando, Florida

En 1966 muere Walt Disney debido a un cáncer de pulmón. Lo sustituye al mando de la compañía su hermano Roy y se difunde por todo el mundo el mito que establece que Walt habría sido criogenizado hasta el momento que se encuentre la cura contra el cáncer. Este mito aún se sigue manteniendo y es parte de la magia de la compañía, Sin embargo, Walt Disney fue cremado el mismo año de su muerte. La década del 70' trajo nuevas películas y la de los 80' la incursión en la televisión. En 1987 se comenzó a gestar la idea de un nuevo parque de atracciones, esta vez en Francia, llamado EuroDisney. Para estrenar la década de los 90', la película La Bella y la Bestia se convierte en la primera película animada nominada a los premios "Óscar". A partir de finales de los 90' y con la película Tarzán, la compañía puso fin a lo que ellos mismos denominaban la era renacentista (llamada así por el tipo de animaciones) y comienza una etapa que luego implicaría la incorporación de elementos tridimensionales, la fusión con Pixar y un crecimiento desmedido de su producción que convirtió a la compañía en el mayor conglomerado de medios de comunicación del mundo.

Marco Metodológico

3.1 Consideraciones metodológicas generales

Para llevar a cabo el análisis de los filmes “*Blancanieves y los siete enanitos*” y “*La bella y la bestia*”, ambas películas producidas por la compañía Walt Disney, inscribimos esta investigación dentro de una tradición cualitativa. El enfoque cualitativo se fundamenta en un proceso interpretativo (DENZIN y LINCOLN; 1994 y CRESWELL; 1998) y como afirma Vasilachis (2007) no hay una sola forma legítima de hacer investigación cualitativa, ni una única posición o cosmovisión que la sustente. “Su desarrollo prosigue en diferentes áreas, cada una de las cuales está caracterizada por su propia orientación metodológica y por sus específicos presupuestos teóricos y conceptuales acerca de la realidad” (VASILACHIS; 2007: 24).

El análisis es entendido como una construcción social y por ende discursivo. Estudiar estos discursos implica un proceso de naturaleza social e intersubjetiva determinado por la interacción de procesos y sus contextos sociohistóricos.

Es por esto que el encuadre metodológico correspondiente para esta investigación es, como mencionamos anteriormente, el de la perspectiva cualitativa. Dicho enfoque provee las técnicas necesarias para acceder a la principal fuente de análisis que son los discursos sociales.

Las películas son entendidas como discursos que se analizan mediante un estudio descriptivo que permite caracterizar a los fenómenos identificando sus propiedades y significados. Los estudios descriptivos puntualizan características fundamentales de fenómenos, utilizando criterios sistemáticos que permitan poner de manifiesto su estructura o comportamiento. (SABINO; 1996) Dicho estudio requiere de una planificación previa. En el caso de la presente investigación el proceso de análisis de datos exige la descripción de dos discursos filmicos: “*Blancanieves y los siete enanitos*” y “*La bella y la bestia*”, los cuales se consideran también como las unidades de análisis.

Analizar implica descomponer y recomponer el discurso filmico y trae aparejado el reconocimiento y la comprensión. Reconocer tiene como rasgo característico la identificación de todo aquello que aparece en pantalla, es decir, implica una acción puntual que capta la identidad de los elementos representados. Comprender implica la capacidad de *“insertar todo cuanto aparece en la pantalla en un conjunto más amplio: los elementos concretos identificados en interés del texto, el mundo representado con las razones de su representación, lo que se llega a comprender en el marco del propio conocimiento, etc.”* (CASETTI Y DI CHIO; 2007: 21).

Esta afirmación justifica la elección de la perspectiva cualitativa por su carácter comprensivo e interpretativo y porque provee las herramientas metodológicas necesarias para el análisis y estudio de los discursos. Al mencionar y abordar dicho análisis se debe tener en cuenta lo sostenido por Verón y esto es que los discursos no pueden ser analizados aisladamente, es decir, en sí mismos. En palabras del autor *“analizar un discurso supone definir previamente un nivel de pertinencia de análisis”* (VERÓN; 2004:126), esto implica que el discurso siempre va a ser colocado y comparado con algo diferente a él, es decir, otro discurso. De esta manera se fundamenta la elección de los films a juicio de la investigadora en relación a la temática del presente trabajo final.

3.2 Construcción del universo diegético: Tiempo, espacio y personajes

El análisis que se realiza en la presente investigación se encuadra a su vez dentro de la enunciación cinematográfica, esto implica que *“la enunciación aparece en todas las opciones realizadas: la técnica elegida, la estética, el montaje, la luz, la puesta en escena, la interpretación de los actores, etc.”* (TRIQUELL y otros; 2012: 84). Verón analizó la relación entre el término enunciado y el término enunciación dejando en evidencia la imposibilidad de separarlos, el enunciado es lo que se dice mientras que la enunciación está relacionada con las formas y modalidades del decir. Entonces se puede afirmar que cada término tiene una pregunta que resuelve de distinto modo. Por un lado, el enunciado se pregunta qué cuenta o muestra el film y se responde mediante la descripción de los acontecimientos que se suceden en ambas películas en relación al tiempo y al espacio en los que transcurren, contruidos hacia el interior de la diégesis, y en torno a los personajes que

llevan a cabo la historia. La pregunta que se realiza el término de la enunciación es cómo lo cuenta y lo muestra el film. En términos de la enunciación, el foco está puesto en las modalidades enunciativas relevadas y propias de los films definidos como cine de ficción, particularmente como películas de ficción animada y destinados a un público infantil mundial. Esta clasificación adquiere rasgos concretos y singulares que inciden en la construcción del proceso de la enunciación.

En relación al abordaje de las unidades de análisis se retoma la noción de dos tipos de descomposición que plantean Casetti y DiChio en su obra *Cómo analizar un film*. En una primera instancia, se recurre a la descomposición de la linealidad o segmentación que consiste en la división del discurso fílmico en secuencias. De esta manera, se divide a ambos discursos en una unidad de contenido que puede estar delimitada por un cambio de espacio, una alteración temporal, un cambio de acción o de los personajes en escena. De todas las secuencias que componen "*Blancanieves y los siete enanitos*" (14) y "*La bella y la bestia*" (13), seleccionamos para el análisis seis de cada una de ellas, según nuestro propio criterio. Luego retomamos la idea de la descomposición del espesor o estratificación. En este caso se trabaja de modo transversal dentro de cada secuencia para distinguir los elementos tales como el espacio, el tiempo, la acción, el comentario musical etc., que componen las mismas y que a su vez son analizados tanto individualmente como en relación con las formas y funciones que adquieren, en conjunto, a lo largo del discurso.

Al momento de resolver el cuestionamiento que se realiza el enunciado que es como se mencionó anteriormente saber qué se dice en el film, es indispensable mencionar la noción de diégesis. La diégesis se vincula con el mundo ficticio construido en el enunciado del discurso fílmico. Está relacionada al contexto sociohistórico, a las características de los personajes, que en este caso son figuras animadas que llevan a la acción las motivaciones para los que fueron creados. La construcción del universo diegético está íntimamente relacionada con la elaboración de la sucesión del tiempo y el espacio; ambos son entendidos como componentes de la diégesis. La relación tiempo-espacio configura y es base, a su vez, de la noción de diégesis. Por otra parte, esta relación brinda forma, asimismo, a los componentes que intervienen en la construcción de los personajes y en la caracterización que se realiza de los mismos.

El espacio cumple una función importante en la construcción y análisis de la diégesis, ya que es soporte de “*relaciones de naturaleza ideológica*”. En este sentido, se concibe la idea de “*espacio semiotizado*” que permite superar la simple descripción de los lugares donde acontecen las acciones, accediendo a agregar valores a la misma. “*La oposición entre lo que ocurre en el centro y en la periferia, o en lugares cerrados y en lugares abiertos, o en espacios ubicados arriba o debajo, por nombrar algunos ejemplos, da cuenta de los valores puestos en juego en la construcción de ese mundo*” (TRIQUELL; 2012: 49)

Para la realización del análisis propiamente dicho, se tendrán en cuenta los tres ejes de análisis del espacio construido categorizados por Triquell al retomar el planteo de Casetti y Di Chio.

Espacio in / off (campo / fuera de campo)

Al hacer referencia del espacio in se está hablando de todo lo que se observa con el campo visual y está dentro del cuadro de pantalla y no sale de sus límites. Los elementos representados en el campo constituyen un espacio explícito.

Se denomina espacio off a todo aquello que no se visualiza en un momento determinado estableciendo en un espacio implícito, el fuera de campo.

Espacio estático / dinámico

Analiza los diferentes tipos de movimientos que realizan los personajes y la cámara. Estos movimientos pueden ser estático fijo cuando el ambiente es inmóvil y el encuadre es fijo. Un ejemplo bastante habitual es el del plano fijo tipo fotografía. Asimismo es factible encontrar el tipo estático móvil en el que la cámara está fija pero los elementos del se mueven. El dinámico descriptivo es otro tipo donde tanto la cámara como las figuras del campo se encuentran en movimiento y dicho movimiento está altamente vinculado como sería por ejemplo un reencuadre de un personaje en movimiento. Por otra parte existe el dinámico expresivo en el que las figuras pueden permanecer estáticas mientras la cámara se encuentra en movimiento. Podemos hablar de relato lineal o no lineal, connotando el primero cierta transparencia por no presentar alteraciones del orden y, por ende, ocultar la

instancia enunciativa. También debemos tener en cuenta dos elementos constitutivos de los personajes: el rasgo y el rol. Los rasgos son los elementos que conforman el carácter individual del personaje. Estos pueden ser rasgos físicos, es decir, referidos a la anatomía del personaje o rasgos psicológicos que son los que refieren a los comportamientos de los personajes. Para ser rasgo una cualidad debe observarse reiteradamente mientras que los roles se vinculan al carácter social del personaje. Los personajes pueden ser individuales o colectivos *“Una primera operación es diferenciar entre personajes individuales y personajes colectivos, esto es, aquellos que cumplen una única función aunque estén representados por varios actores”* (TRIQUELL; 2012: 58). La caracterización se realiza tanto por los rasgos y roles que definen a un personaje, pero sobre todo por aquellos rasgos y roles que diferencian un personaje de otro.

3.3 Los Componentes de la enunciación cinematográfica

A nivel de la enunciación, y buscando dar respuesta a cómo cuenta o muestra el film, se prevé detallar aquellos componentes que constituyen el lenguaje filmico. En este sentido, el cine de ficción, y en este caso particular, las películas de ficción animadas destinadas a un público infantil mundial, es entendido como un lenguaje, ya que comunica, expresa y significa. *“Esta lingüística se relaciona con una rica variedad de códigos operantes en el flujo filmico”* (CASSETTI Y DI CHIO; 2007:60) Dicha variedad de códigos ya sea visuales, gráficos, sonoros o de montaje, permite dominar con mejor precisión el lenguaje cinematográfico, ya que la relación de unos con otros contribuyen al resultado final, es decir a los films en su integralidad expresiva y enunciativa

3.3.1 Códigos visuales

Los códigos de la composición fotográfica indican lo que es propio del lenguaje cinematográfico diferenciándose del lenguaje de la pintura y conservando cierto parentesco con el de la fotografía fija. Estos se caracterizan a través de una serie de hechos como la perspectiva, el encuadre y la iluminación. La perspectiva hace referencia a la forma en que *“los objetos reproducidos en un film tienden a desplegarse en el campo visual del espectador de un modo “natural”, es decir, de un modo homogéneo respecto de los cánones normalmente activos en la visión de lo real”* (CASSETTI Y DI CHIO, 2007: 77). El

encuadre está relacionado con los modos de filmación. Cuando se filma un objeto se decide el punto de vista desde el cual es mirado y se hace mirar, pudiendo ser de frente, desde arriba, desde abajo, cerca o lejos y por lo tanto nunca son casuales las elecciones realizadas y sus consecuencias. La opción de filmación da cuenta de la intencionalidad enunciativa ya que se pretende subrayar o sumar significado a lo que el objeto encuadrado ya posee. Entre estos códigos intencionales se encuentran la escala de los planos y los grados de la angulación que la cámara brinda a la imagen. Casetti y Di Chio retoman la escala de campos y planos propios del lenguaje de la fotografía fija. Se define al plano dentro del lenguaje filmico como su unidad mínima abordándola según dos criterios; en relación al tiempo y en relación al espacio. El plano, desde un criterio temporal, se define como aquello que la cámara graba desde que inicia la filmación hasta que para, es decir, que equivale a lo que se denomina como toma, comprendida entre dos cortes de filmación. El plano comprendido desde un criterio espacial, refiere al contenido que puede visualizarse en cada fotograma, refiere a la imagen captada. Los planos pueden categorizarse, siguiendo un criterio espacial, en una serie de tipologías cuando se refiere al tamaño del encuadre, tomando como referencia la figura humana. Se habla, entonces por ejemplo del plano detalle el cual selecciona un elemento de una realidad mayor y lo capta de manera detallada. Adquiere sentido cuando se pretende dar importancia o relevancia al detalle seleccionado. Por otra parte existe el primer plano que es aquel que captura al personaje desde los hombros hasta la cabeza aproximadamente. Puede admitir graduaciones según se centre más o menos en el rostro. Apela a la transmisión de una emoción o situación de emotividad. El plano medio por otro lado, muestra al personaje desde el pecho hasta la cabeza. Aporta expresividad ya que puede capturar gestos de manos, vestimenta y contexto en el cual se desarrolla el acontecimiento. El plano americano capta al personaje desde la cabeza hasta las hombros, también se denomina como plano $\frac{3}{4}$ e informa mucho más sobre el contexto de la imagen. Finalmente existe el plano general que es el plano de mayor carácter descriptivo, ya que engloba al contexto que circunda a los personajes, las posiciones que ocupan en el espacio y entre sí. El ambiente ocupa la mayor parte de la pantalla a la vez que los personajes figuran de cuerpo entero. Como se mencionó anteriormente aparte de la escala de planos otro de los códigos que permitía dar intencionalidad era el grado de angulación de la cámara. En primer lugar se encuentra el

encuadre frontal es cuando el objeto filmado se encuentra ubicado a la misma altura que la cámara. En el encuadre picado la cámara filma desde arriba y se ubica por encima del objeto filmado. En el encuadre contrapicado la cámara se ubica por debajo del objeto filmado. El tercero de los códigos componentes del nivel enunciativo audiovisual es la iluminación, según Casetti y Di Chio hay dos tipos de iluminación; por un lado la iluminación neutra la cual tiene como fin hacer visibles los objetos encuadrados sin ningún artificio más que obtener un resultado realista. Y por otro lado la iluminación subrayada la que como su nombre lo indica tiene como fin resaltar los objetos encuadrados y provocar un efecto fuertemente antinatural.

La movilidad de la cámara en la enunciación audiovisual.

El factor de la movilidad, según Casetti y Di Chio (2007) define al lenguaje cinematográfico y lo distingue de los lenguajes de las imágenes fijas. En este tipo de códigos es necesario destacar dos características esenciales: el movimiento que se sucede en la imagen filmada, y por otra parte, el movimiento de la imagen en sí, o dicho de otro modo, la movilidad del punto de vista desde el que se filma la realidad encuadrada. Ambos casos se designan respectivamente como “movimiento de lo “pro-fílmico” y “movimiento de la cámara”. En relación a los movimientos de la cámara se distingue una clasificación de gran utilidad para el análisis de los discursos fílmicos: El movimiento panorámico que se realiza cuando la cámara se mueve sobre su propio eje y realiza dicho movimiento en tres sentidos posibles: vertical (la cámara sube o baja), horizontal (la cámara se mueve hacia derecha o izquierda ganando fragmentos de espacio antes comprendido como espacio off) u oblicuo (el movimiento se realiza de manera transversal). El travelling en el que la cámara se moviliza por medio de unas vías y situada en un carro especial. De este modo realiza movimientos de manera frontal y se impulsa ganando profundidad o de manera transversal por el ambiente o escenario.

Los indicios gráficos y sus códigos

Al hablar de indicios gráficos se hace referencia a “*todos los géneros de escritura presentes en el film*” (CASSETTI Y DI CHIO, 2007: 86). Un ejemplo de códigos gráficos son los subtítulos, los cuales se utilizan, por lo general, para la traducción de películas de su

versión e idioma original. Cuando el film cuenta con subtítulos, en la mayoría de los casos éstos se presentan en la parte inferior de la imagen de manera sobreimpresa. Otro tipo de códigos son los títulos, es decir, aquellos que figuran al inicio y al final del discurso audiovisual y presentan la información referida al *“aparato productivo (el casting y los créditos), o instrucciones para la utilización del film”* (CASSETTI Y DI CHIO, 2007: 87). Por otra parte, un indicio gráfico de gran importancia son los textos, que son los pertenecientes a la realidad filmada y que el discurso audiovisual los reproduce por medio de la captura de las imágenes. Son de carácter diegético cuando pertenecen al plano de la historia como por ejemplo el nombre de un negocio o local, o de carácter no diegético cuando no pertenecen al mundo enunciado sino que son insertos por el sujeto enunciador.

3.3.2 Los códigos sonoros

Siguiendo a Casetti y Di Chio (2007) cuando se habla de códigos sonoros se hace referencia a tres tipos: las voces, los ruidos y los sonidos musicales. A su vez, el sonido puede ser definido como *“diegético”* cuando la fuente procede de la realidad representada o *“no diegético”* cuando no proviene del espacio capturado en pantalla. El sonido diegético puede ser *“onscreen”* u *“offscreen”* según su origen provenga de los límites del cuadro o por fuera de ellos respectivamente. Mientras que el sonido no diegético también se denomina *“sonido over”*, ya que no proviene del espacio físico encuadrado sino que es sobreimpreso. En este subgrupo encontramos también a la música, a las voces, a los tonos y entonaciones. Adquieren gran importancia los efectos sonoros y ambientales.

3.3.3 Códigos sintácticos y tipos de montaje

Comúnmente en el lenguaje audiovisual *“las imágenes se suceden a lo largo de una continuidad; a través de una duración”* (CASSETTI Y DI CHIO, 2007: 93). Dicho de otro modo, se trabaja sobre las múltiples imágenes que son puestas en serie, es decir, requieren de un trabajo de montaje o sintaxis. Los códigos sintácticos regulan el modo cómo las imágenes son organizadas e integradas en unidades más complejas. Las mismas se entrelazan gracias a una serie de nexos o tipos de asociación, estas asociaciones pueden ser de diferentes tipos.

Las diferentes formas de asociación de imágenes o tipos de nexos pueden generar estructuras sintácticas mayores o formas recurrentes de montaje. Otro tipo es el *découpage* que es un tipo de montaje en el que la asociación entre las imágenes gira en torno a distintos aspectos subrayados por ellas en torno a una misma situación. *“La cámara opera a través de segmentaciones y reuniones, de cortes y reasociaciones, con el fin de definir precisamente la situación, además del hecho de seguirla en su integridad”* (CASSETTI Y DI CHIO, 2007: 98). El ejemplo más claro de *découpage* es el campo/contracampo en una situación de diálogo, o una secuencia de imágenes que figuran un encuentro entre dos personas, etc. Las imágenes se vinculan entre sí en relación directa con el contenido narrativo, es decir, que constituyen en conjunto una integralidad de sentido. En el *découpage* *“entran en juego nexos de “identidad” (una imagen retorna lo representado en la otra), de “transitividad” (una imagen completa lo representado por la otra) y de “proximidad” (una imagen presenta algo que está al lado de lo representado por la otra)* (CASSETTI Y DI CHIO; 2007: 98).

3.3.4 La puesta en escena

La puesta en escena hace referencia al mundo construido-representado, está constituida por los contenidos presentes en la imagen. Cuando se hace un análisis de la misma se tiene en cuenta los siguientes elementos: *“objetos, personas, paisajes, gestos, palabras, situaciones, psicología, complicidad, reclamos, etc., son todos ellos elementos que dan consistencia y espesor al mundo representado en la pantalla”* (CASSETTI Y DI CHIO; 2007: 112). En la puesta en escena es posible encontrar a la categoría que se denomina los informantes que son todos aquellos elementos que definen el contenido de la puesta en escena, por ejemplo, edad del personaje, constitución física, el carácter, la forma de una acción, datos geográficos, los comportamientos manifestados, etc.

También la puesta en escena está compuesta por los indicios que presentan mayor dificultad que los informantes en su identificación ya que remiten hacia *“algo que permanece en parte implícito”*. Esta categoría refiere a posibles indicadores ya sea en relación a una acción, un estado de ánimo, el carácter de un personaje develado en sus gestos, miradas, etc.

Otro elemento de la puesta de escena son los temas que tienen como función dar cuenta del núcleo de la trama. Develan el contenido temático en relación al cual se organiza el discurso. Finalmente *“en la práctica son unidades de contenido que se van repitiendo a lo largo de todo el texto: situaciones o presencias emblemáticas, repetidas, cuya función es la de sustanciar, aclarar y reforzar la trama principal, ya sea a través de una especie de subrayado, o a través de un juego de contrapuntos”*. (CASSETTI Y DI CHIO; 2007: 114)

Al analizar la puesta en escena, adquiere mayor relevancia el modo cómo se organizan las distintas unidades de contenido en un todo coherente, más que su distinción categórica.

Análisis

Blancanieves y los Siete enanitos

(1937)

4.1.1 Espejito, espejito. La obsesión por la belleza: Blancanieves y los siete enanitos.

4.1.2 Ficha técnica y sinopsis

En este apartado realizamos el primer acercamiento al discurso cinematográfico. Previamente a la realización de la descomposición del film para comprender su aparato enunciativo es requisito indispensable conocerlo lo máximo posible.

Blancanieves y los siete enanitos fue la primera película estrenada por la compañía Walt Disney en el año 1937. La historia, como muchas de las que luego Disney llevo a la pantalla, proviene de cuentos infantiles tradicionales, en este caso; uno perteneciente a los hermanos Grimm publicado en el siglo XIX.

El film tiene una duración de una hora, veinte minutos y narra la historia de una princesa llamada Blancanieves quien es continuamente expuesta a los maltratos de su celosa y vanidosa madrastra, la Reina. El conflicto comienza cuando la Reina decide mandar a matar a Blancanieves y ella debe esconderse en el bosque en la casa de siete enanitos para lograr proteger su vida.

4.1.2 Análisis de la enunciación cinematográfica. Descomposición del texto filmico.

Secuencia I: Narrador, la reina, el espejo mágico, Blancanieves y el príncipe.

La primera secuencia presenta a los personajes individuales del relato: Narrador, Reina, Espejo mágico, Blancanieves y Príncipe. La primera toma es la de un clásico libro de cuentos que se abre y el Narrador comienza a leer la historia, siendo el texto diegético y el sonido diegético offscreen. Luego se nos ofrece un plano general de un palacio, dando a entender que este espacio será donde transcurrirán las próximas tomas. A través de un

travelling, la cámara logra profundidad y “se mete” por una de las ventanas del palacio donde se observa a la Reina convocando al Espejo mágico, se mantiene un plano general gracias a lo cual se puede visualizar la habitación desde la perspectiva de la Reina, la cámara filma desde sus espaldas y se puede observar parte de su reflejo en el Espejo mágico. El espejo responde al llamado y aparece en un plano medio. El personaje de la Reina y el del Espejo mágico poseen rasgos que se repiten determinando sus roles, por ejemplo, la Reina utiliza una corona y lo invoca mediante la palabra “esclavo”. La Reina le da órdenes y el Espejo mágico responde a ellas evidenciando una clara situación de sumisión y sometimiento. La intención de la Reina al convocar al Espejo mágico es como había mencionado el narrador, confirmar que ella era la más hermosa pero se encuentra con la noticia de que existe otro, en palabras del Espejo mágico, “ser celestial, una criatura tan linda y graciosa que es la más bella de toda la tierra”. La Reina que se encontraba en el espacio offscreen recibe entonces un primer plano de la cámara y completamente furiosa exclama “¿Quién es? La quiero conocer, revélame su nombre”. A lo que el espejo le responde: “Su boca es de rosa, color negro es su cabello, piel de blanco candor”. Entonces la Reina completamente enojada llega a la conclusión de que se está refiriendo a Blancanieves. Un montaje de asociación por analogía conecta a la imagen de la Reina concluyendo en que la más hermosa es Blancanieves con un plano general de la heroína vestida con harapos, como había mencionado el Narrador, fregando los escalones de una escalera que en el espacio off se entiende que pertenecen al palacio. Ella canta y sonrío mientras limpia. Este es un rasgo que se repetirá en otra secuencia a analizar luego y que señala una huella de las condiciones de producción de este discurso. Esta huella se convierte en una manera de dar cuenta del proceso sociohistórico en el que la mujer tenía un rol de ama de casa que debía cumplir, y según Disney, también disfrutar. Disney colabora con la construcción de un estereotipo sexista mediante el cual el tiempo de ocio que tenía la mujer podía ser aprovechado limpiando y realizando los quehaceres hogareños, como oportunamente citamos, recuperamos de nuestro Marco Teórico las palabras de María Magdalena Uzín; “*“La mujer se ve recluida al dominio del hogar, reino de los afectos, las pasiones, las necesidades físicas inmediatas, donde ella ejerce la limitada cuota de poder concedida y donde el hombre encuentra también su refugio”* (UZÍN; 1999: 42). En la toma de la limpieza, la protagonista canta siendo este canto un sonido diegéticoonscreen, a través

de su canto podemos conocer qué desea ella escuchando cómo revela sus secretos a las palomas. Esta actitud pone de manifiesto lo solitaria que es la vida de la joven aun siendo una princesa. Se propone aquí una simple ejemplificación con la película de la misma compañía estrenada en 1950; *La Cenicienta*. Cenicienta, al igual que Blancanieves se convierten en sirvientas en sus propias casas y sueñan con que llegue a salvarlas el verdadero amor. Encontramos aquí otra huella que tiene que ver con la creación del estereotipo del “amor verdadero” y de “los felices por siempre” tan presentes y recurrentes en la filmografía de la compañía, en los enunciados cinematográficos de Disney siempre se da por asumido que las relaciones de amor, en correspondencia con el momento sociohistórico en el cual se produjeron estos discursos fílmicos, deben ser de carácter heterosexual siendo el hombre el encargado de salvar a la mujer y de rescatarla de todos sus males. En esta primera etapa (por lo menos los discursos emitidos hasta la mitad del siglo XX) las heroínas adquieren un rol absolutamente pasivo; el de la espera. Las huellas en la construcción del sentido reflejan la época de grandes guerras, donde la mujer sólo podía esperar y no tenía muchas opciones más que la limpieza, la cocina o la naturaleza. También otra huella expuesta en el discurso es la que da cuenta que en ese momento histórico, la mujer no tomaba la iniciativa sino que esperaba ser elegida por un hombre para poder, de ahí en más, cumplir todos sus sueños que como oportunamente citamos a la investigadora Uzín, la meta final de toda mujer es la pareja heterosexual y esto en Disney aparece fuertemente construido en prácticamente todos sus “finales felices”. De hecho cuando Blancanieves canta en el aljibe al cual ella llama *Pozo de los sueños*:

*Deseo
por favor amor,
que vengas
tu hoy.*

*Y sueño
con oír tu voz,
que me hables
de amor.*

Mientras Blancanieves canta se realiza un montaje secuencia y se muestra la llegada del Príncipe en su caballo, él la escucha cantar y trepa el muro del palacio y la sorprende cantando junto a ella en el aljibe su canción en un plano contrapicado. Que el Príncipe monte a caballo y trepe el muro son rasgos típicamente masculinos, su vestimenta también ya que lleva botas, su capa y su sombrero. Esta forma de vestir es una manifestación de su virilidad. Es a partir de esta canción que se produce el encuentro y se establece que según los parámetros sociales del momento histórico de producción del discurso y a la vez, los modelos que se construían en los discursos cinematográficos, era el hombre el que tenía que “venir”, “buscar” o “llegar” debiendo mostrar sus habilidades masculinas, mostrando sus fuerzas para sorprender a la mujer que desea.

El príncipe se saca el sombrero y la saluda a Blancanieves y ella se avergüenza y corre a esconderse. Al llegar a la torre, en la semioscuridad se agarra sus ropajes haciendo evidente cómo se avergüenza de su ropa frente a la llegada del Príncipe. El contraste entre los harapos y la vestimenta elegante del Príncipe no parecen ser un freno para que él se sienta atraído por ella, sin embargo es Blancanieves quién se avergüenza de estar mal vestida y se tapa tras las cortinas. Él le canta a “su belleza” y “a su candor”, mientras Blancanieves sigue avergonzada mirando cómo está vestida. Desde las palabras de la Reina al Espejo mágico hasta esta toma se puede observar cómo la belleza exterior es un eje transversal de este discurso. La belleza es el móvil de los celos de la Reina y es lo que provoca que Blancanieves deba ir con los enanitos, la belleza va a ser la que no permita a los enanitos enterrar a Blancanieves y también será la belleza la que hará que el Príncipe la crea muerta y aun así la bese. La temática de la belleza más que una huella de las condiciones de producción es un estereotipo fundado por la compañía, mediante el cual se legitima el aspecto físico como lo que permite tener buenos resultados en el camino y un final feliz, por supuesto.

La última toma descripta permite descubrir la existencia de una gran diferencia entre los géneros masculinos y femeninos, en este film, son los personajes femeninos (Reina y Blancanieves) los que están obsesionados con la belleza y la pulcritud, en cambio el Príncipe parece poder ver a través de esos harapos cuando le canta que se ha enamorado

de su belleza y de su candor, aunque sigue siendo la belleza lo que él percibe, no se enamora de su voz ni de su inocencia, expresamente dice que se enamora de su belleza.

Mientras el Príncipe le canta y Blancanieves desde el balcón se realiza un movimiento de cámara panorámico horizontal muy lento hacia otra torre, en la que detrás de rejas la Reina furiosa decide dejar de espiar la escena y cierra sus cortinas.

Blancanieves termina de escuchar toda la canción que le canta el Príncipe y le envía una de las palomas que la acompañan que al llegar a posarse en la mano del Príncipe y con un plano detalle de la cámara se ruboriza y le da un pequeño beso, luego retoma su vuelo y Blancanieves cierra sus cortinas.

Esta última toma en la que la Reina observa la declaración y cortejo del Príncipe hacia Blancanieves y aparte que está ubicada arriba en una torre es una huella también, la Reina representa la autoridad y como autoridad controla todo lo que sucede en el palacio y lo hace desde arriba. De alguna forma, las condiciones de producción de este discurso remiten a una sociedad que tiene organismos de control que pueden regular todo lo que sucede en una sociedad, inclusive el amor. La noción de autoridad se construye como huella del sujeto enunciador ya que es perceptible en gran parte de la filmografía Disney, ya sean films en personas o en dibujos animados la propuesta es la misma; a la autoridad se le teme y se le acata.

Secuencia 4: Pánico en el bosque. Encuentro con los animales. Llegada a la cabaña de los enanitos. Limpieza de la casa.

El vestuario de Blancanieves ha cambiado completamente, aparenta ser lo que es, una princesa. En el resto del film no cambiará su ropa. Mientras Blancanieves conversa con un pequeño pájaro el Cazador la ataca por detrás con un cuchillo ya que tenía órdenes de la Reina para matarla pero antes de hacerlo, deja caer el arma y le grita a Blancanieves que se aleje lo más que pueda, antes le pide perdón de rodillas y le agarra su vestido. También el Cazador le explica que es la Reina quien lo ha mandado a matarla. Si bien esta toma transcurre en el bosque, y este está iluminado, la figura del Cazador luego de fallar en su intento de matar a Blancanieves queda oscurecida, la cámara realiza primeros planos de

Blancanieves asustada y del Cazador al que ya no se logra percibir su cara, solo su voz que le indica a Blancanieves que no vuelva, que huya en el bosque.

La toma en la que a través de un plano general se observa al Cazador de rodillas ante Blancanieves es de gran relevancia ya que es la primera vez en la que algún personaje se dirige a ella directamente llamándola “Su majestad” o “Alteza”.

Es en este punto, relevante al análisis cómo las decisiones las termina tomando la figura masculina porque si bien el Cazador parece sumiso y obediente ante la Reina quien simboliza como se mencionó anteriormente el poder y la autoridad quien decide finalmente salvar la vida de Blancanieves es el Cazador. Esta reflexión es una huella del sujeto enunciador quien si bien puede construir figuras de autoridad femeninas estas siempre tienen un personaje masculino que puede sobrepasarlas. En el proceso sociohistórico se encuentran mujeres fuertes y con poder, de hecho llevar la casa es un ámbito que necesita una cuota de poder y autoridad, sin embargo, la virilidad para salir a “cazar” o “matar” o “trabajar”, en el caso de los enanitos, sigue siendo una cuestión puramente relacionada a los atributos masculinos. La salvación de Blancanieves será gracias a un hombre (el Cazador) y luego la protegerán otros siete hombres, que no por pequeños dejan de ser siete pequeños hombres de género masculino y luego quien la salvará por siempre es el Príncipe, otro hombre al cual ella desea y añora durante todo el film.

Las tomas sucesivas muestran a Blancanieves adentrándose en la oscuridad del bosque, es llamativo que al oír la advertencia del Cazador era un día soleado, de pronto en el bosque reina la oscuridad lo que hace atemorizar a Blancanieves. Estas tomas son muy similares a las que se analizarán luego en *La Bella y la bestia* estrenada en 1991, ella también sale al bosque y se aterra al ser atacada por una manada de lobos. Esta demostración también es una huella de las condiciones de producción que se hacen presentes en ambos enunciados y que dan cuenta también de la construcción de la perspectiva de género. Estas muchachas se meten en el bosque el cual representa el peligro para ellas. La idea que se construye es que la mujer debe estar en la casa, ocupándose de los quehaceres hogareños, donde siempre estará a salvo. Ya se verá a lo largo del film cómo los enanitos, que son hombres, pueden a travesar el bosque a diario sin problemas para ir a

trabajar. El bosque es, entonces, el espacio de riesgo para la mujer, no así para el hombre. Esta huella señala y refuerza la división entre hombres y mujeres, planteando a las últimas como débiles y soñadoras, capaces sólo de llevar adelante su hogar mientras esperan la llegada de un hombre que las va a poder salvar de cualquier peligro. Como plantea Veron los discursos tienen huellas del sistema de producción que lo ha engendrado y los discursos sociales del contexto socio-histórico en el que aún no había tenido lugar la segunda guerra mundial, la mujer no ha tenido que dejar el hogar para reemplazar al hombre que se tuvo que ir a la guerra, la sociedad tenía sobrados aspectos machista y en algunos casos, misóginos. Las huellas dejan entrever una producción de sentido en torno a una construcción del estereotipo de mujer completamente relacionada a los ideales de belleza, sus potencialidades como madre y como ama de casa.

Blancanieves al llegar a la casa de los enanitos, antes de tocar la puerta realiza una pausa para arreglarse el peinado, esto ya se había podido observar en la secuencia anterior donde tenía lugar el encuentro con el Príncipe. Blancanieves, al igual que toda mujer, debe estar siempre arreglada al momento de encontrarse con un hombre, esta construcción sigue los mismos lineamientos machistas mencionados anteriormente. Blancanieves comienza a descubrir la casa, cree que allí viven siete niños. Además de la voz de Blancanieves que funciona como sonido diegético onscreen, también hay una música de fondo que acompaña la acción no diegético o sonido over, los planos son generales intercalándose éstos con planos detalle de los pequeños animales y objetos desordenados de la casa. Al ver la escoba, Blancanieves llega a la conclusión que quienes habitan esa casa nunca han barrido esa habitación y comienza a decir "*creen que su madre...*" para luego llegar a la conclusión que quizás no tengan madre. He aquí la siguiente construcción de que las tareas hogareñas son necesariamente efectuadas por una mujer y en el caso de haber niños, su madre. Si no hay mujer o madre presente, todo estará sucio y desordenado. Es así como el orden y la limpieza son construidos como un rasgo característico de lo femenino y de lo maternal. Esta huella que se presenta en esta toma permite deducir los procesos históricos de ese momento en los que las mujeres tenían asignada las tareas hogareñas y la crianza de los hijos sin otra opción esto no cambiaría hasta mediados del siglo XX, cuando como mencionamos anteriormente, la cuestión de género comienza a ser problematizada.

Siguiendo con la descripción de la secuencia, Blancanieves tiene entonces una idea y propone que *“para conseguir que me dejen quedarme, les limpiaremos la casa”*, esta concepción de intercambio se volverá a repetir en la próxima secuencia. La mujer ofrece su saber hacer para obtener un refugio, siendo princesa podría pedir ayuda y luchar por lo propio brindando luego recompensa a los enanitos, sin embargo, preferiría “pagar” su estadía cocinando y limpiando el hogar. La huella discursiva que podemos encontrar es la desfiguración de la figura femenina en ese momento sociohistórico, ni las princesas, se sienten princesas, no tienen consciencia de su belleza y de su poder. La mujer está oprimida, en este caso, por otra mujer; la Reina. Es por esto que Blancanieves ofrece lo que sabe hacer, la mujer se ofrece a sí misma como lo que en la actualidad llamaríamos un servicio porque así es concebida por la sociedad.

Blancanieves comienza a dividir las tareas con los animales y entre todos comienzan a cantar mientras limpian.

-“Cualquier quehacer es un placer, se hace sin pensar, es un gozar el trabajar”

La idea del quehacer doméstico como algo alegre y no como un padecimiento para la mujer es una idea que luego Disney va a llevar un paso más adelante con los niños, cuando en Mary Poppins propondrá el orden como un juego.

“Si penoso es el quehacer muy fácil puede ser, se hará un placer, es fácil comprender”

Esta propuesta de convertir un momento de trabajo en placer y ocio es una estrategia que deja también huellas en los discursos, el trabajo y el quehacer se disfruta al igual que el tiempo de ocio, tanto que termina confundándose con él. A pesar de no analizar la secuencia de los enanitos trabajando en la mina, sirve a este análisis mencionar que al trabajar los enanitos también cantan y se divierten. De este modo, se pueden reflejar huellas del sistema de producción que engendró este, entre otros, discursos; una sociedad en plena ola inmigratoria que ocupa nuevos puestos en la vorágine crecida de la industria. Para aquellos inmigrantes que venían de sufrir las condiciones de la primera guerra mundial, Estados Unidos era una segunda oportunidad de vivir y cualquier trabajo podría ser percibido como un momento de ocio. Sin embargo, que los enanitos sean mineros

demuestra cómo Disney llega al límite siendo la mina una de las mayores formas de explotación de inmigrantes y ya que es un trabajo muy riesgoso es poco probable que se vaya a él cantando, sino más bien temiendo por el hecho de nunca regresar de él.

La secuencia termina con Blancanieves con la escoba en la mano cantando "*Se goza al trabajar*", terminando de dejar asentada la construcción realizada en toda la secuencia: El trabajo se disfruta, se realiza con alegría. Esta construcción de Disney, se acerca a la mencionada anteriormente descrita de la idea de autoridad, las huellas discursivas permiten visualizar la producción de sentido: El trabajo es importante, hay que estar agradecido de tenerlo, aunque sea peligroso y podamos morir en él, no hay que olvidar que está la autoridad mirando desde las alturas.

Secuencia 6: Descubrimiento de Blancanieves; la decisión de esconderla

La secuencia comienza con un plano general de Blancanieves y los animales subiendo las escaleras y descubre que se encuentra en el cuarto de los habitantes de la casa, lee los nombres de los enanitos tallados en las camas que se constituyen como parte de códigos textuales diegéticos y mientras la cámara realiza un movimiento panorámico desde la primera cama a la última. Luego a Blancanieves le da sueño entonces mediante un plano detalle un pajarito apaga la vela mientras otros la tapan. Se escucha la canción de los enanitos, un sonido diegético offscreen ya que si bien se sabe que son ellos por la secuencia anterior, ellos están fuera de campo. Al llegar a la casa los enanitos asustados se encuentran con que alguien ha entrado, hasta el momento de estar frente a frente con Blancanieves ellos actúan como un personaje colectivo, es Blancanieves quien los presenta uno a uno adivinando sus nombres, la música acompaña toda la toma de los enanitos buscando a Blancanieves siendo un sonido musical diegético offscreen.

Cuando destapan a Blancanieves y descubren que no es un monstruo como ellos creían sino que es una niña y que además es hermosa bajan sus armas y sonríen embelesados ante la belleza de Blancanieves durmiendo. "*Es muy hermosa, parece un ángel*" dice un enanito. A lo que Gruñón responde: "*¿Ángel? Es una mujer y todas son veneno llenas de remilgos femenino*". Otro enanito responde: "*¿Qué son remilgos femeninos?*" Gruñón responde que no sabe pero es algo muy malo. Blancanieves, al

despertar, se da cuenta que no son niños como ella suponía sino que son hombrecitos, siendo su primera reacción taparse. Nuevamente el encuentro con hombres requiere de la mujer cierta preparación y encontrarse con siete hombrecitos rodeando su cama podría haber sido distinta en el caso de que fueran siete niños, aquí Blancanieves comienza a mezclar rasgos maternos dado a la pequeñez física de los enanitos pero a la vez se convertirá en la protegida por ser ella la mujer de la casa y a su vez, la majestad. Sigue siendo la belleza y le hermosura su mayor baluarte, ya que es lo que produce que los enanitos bajen sus armas.

Luego de un diálogo en los que como mencionamos anteriormente todos se presentan, se individualiza aún más el personaje del enanito Gruñón quien quiere que Blancanieves se vaya, sin embargo, ella pide que no la echen, ya que si la Reina la encuentra la matará. Gruñón les advierte a los demás enanos que la Reina se vengará también con ellos y que sabe de magia negra o cómo hacerse invisible. El resto de los enanitos muestran temor a lo que Blancanieves responde diciendo que si la dejan quedarse ella les puede servir mucho: “*Sé lavar, coser, barrer, cocinar*”, al decir que sabe cocinar todos los enanitos se emocionan y exclaman: “*se queda*”.

Como se mencionó anteriormente, Blancanieves negocia su estadía y ofrece todo lo que sabe hacer y justamente menciona el verbo servir, es entonces que los hombres fascinados la aceptan. Esta negociación recupera varios elementos que se vienen desarrollando en el presente análisis porque si bien los quehaceres domésticos no son, en principio, una molestia para la mujer y ella disfruta realizándolos, siguen siendo una estrategia para lograr la aceptación masculina. Es así como la huella discursiva lleva a construir una construcción sociohistórica de la mujer que debe tener ordenada su casa, sus ropas limpias, tener acomodado su peinado, la cena lista y así la lista continúa si es que quiere lograr la aceptación masculina.

Cuando los enanitos aceptan que Blancanieves se quede ya que sabe cocinar un montaje de asociación por analogía logra un primer plano de una olla humeante en la planta baja, tanto los enanitos como Blancanieves quedan offscreen hasta que corriendo por las escaleras Blancanieves se acerca al fuego para ocuparse de la cocción de la comida y luego

con una cuchara prueba la sopa preparada. Los enanitos observan desde arriba, amontonados en la escalera y extasiados por la comida que están por comer. Al llegar a la mesa los enanitos son llamados por Blancanieves para que se vayan a lavar las manos, este gesto reviste de un carácter maternal ya que los hace mostrarle las manos a uno por uno. Además de maternal, aquí Blancanieves adopta un rol de autoridad y poder, ya que les indica lo que deben hacer. Esto demuestra que en el ámbito hogareño, la mujer sí tiene poder y autoridad, este ámbito es para los hombres, como plantea Uzín, un refugio.

En el final de la secuencia se puede observar un elemento que participa en la construcción de la próxima secuencia en la que los enanitos se lavarán las manos. Al sentarse en la mesa los enanitos lo hacen de una manera bruta y desordenada. Las manos sucias, el trabajo fuerte en la mina, el desorden, entre otros aspectos construirán la perspectiva de género referida al deber ser masculino de comienzos de siglo XX.

Secuencia 7: El lavado de manos de los enanitos

Esta secuencia comienza con una toma en la que seis de los enanitos se encuentran alrededor de un estanque con agua, el séptimo enanito, Gruñón, está sentado alejado criticando a los demás y por supuesto, a Blancanieves.

Gruñón, claramente enojado por tener que lavarse las manos, repite: "*Mujeres*" y resopla. Mientras los demás enanitos manifiestan que por Blancanieves se sacrifican a higienizarse, Gruñón les dice que ya se están doblegando a sus remilgos y que tengan cuidado porque una vez que se empiezan a doblegar, ella lo dominará todo.

El hecho de que Gruñón tema tanto la higiene y que a su vez la relacione con lo femenino y plantee que las mujeres que como antes dijo son veneno quieren doblegar y dominar todo refleja una huella en el discurso que deja entrever un momento socio-histórico en el que el hombre misógino era un miembro más de los grupos y se lo escuchaba como tal. Si bien Gruñón es su nombre, en lo que refiere a sus gruñidos, a lo largo del film sólo lo vemos gruñir por cuestiones referidas a Blancanieves.

En la siguiente toma se observa cómo los enanitos toman el jabón y comienzan a cantar disfrutando de la limpieza el sonido musical es diegético onscreen, es entonces

cuando la cámara enfoca a Gruñón quien les canta: *"Parecen viejas locas de sociedad"*. Se vuelve a enfocar a los enanitos que prosiguen con el proceso de limpieza y luego, se retoma un primer plano a Gruñón quien dice: *"Si siguen así ya lo verán, les darán cintas rosas para la barba y luego los rosearán con esa agua a la que le dice perfume"*.

Los enanitos se terminan de limpiar y se "vengan" tirándolo a Gruñón al agua y limpiándolo íntegramente. Sin embargo, al finalizar le ponen cintas en la barba pero éstas son celestes, no rosas como él anticipó. Y le ponen perfume también y flores en la cabeza.

Gruñón menciona palabras como doblegarse, habla de dominar, un lenguaje bélico y relacionado con el poder. Para el hombre misógino representado en el personaje de Gruñón, la cuestión de género es un campo de batalla y cualquier movimiento que se parezca al movimiento realizado por el ejército enemigo puede significar transformarse en él. Gruñón teme a la transformación en un hombre afeminado Como si existiera una guerra en la que la mujer fuera un peligro y que tuviera como objetivo final "ponerles cintas rosas y perfume", es decir, hacerlos similares a ellas.

Al tomar venganza contra Gruñón obligándolo a lavarse los enanitos deciden colocarles flores en la cabeza y cintas, celestes, en la barba, como él había anticipado aunque Gruñón mencionó que serían rosas y que quien las pondría sería Blancanieves. El celeste y el rosa son colores para varones y niñas respectivamente, esta construcción de género a partir de los colores es un criterio que se manifiesta como una huella discursiva, los colores según género hasta la actualidad siguen siendo una problematización, para las niñas rosa y los niños celeste o azul, esta toma busca diferenciar al hombre de la mujer y que quede claro que finalmente si bien usa las cintas estas son celestes como deben ser para un varón y la transformación a la cual tanto teme no ha sido concretada, su masculinidad no corre peligros ya que en los últimos instantes de la secuencia se puede observar a las flores flotando en el agua, quedando Gruñón fuera de campo.

Secuencia 8: Baile en la casa; los enanitos ofrecen una cama a Blancanieves

La secuencia comienza con un plano general de los enanitos bailando alegremente y una música producida por sus propios instrumentos, es decir, sonidos musicales diegéticos

onscreen. Blancanieves disfruta y aplaude el show sentada en una silla mientras que los enanitos bailan al compás de la música, cada uno de los enanitos tiene su gracia y la fiesta parece ser dedicada a la nueva huésped. Llegado el momento ella se suma a las canciones y es allí cuando Sabio quien en la secuencia anterior del lavado de manos y antes también había demostrado ser líder dentro del grupo de los enanitos la saca a bailar y comienza a pasar de un brazo al otro. De a ratos Blancanieves baila sola mientras los enanitos tocan la música, los animales del bosque desde la ventana también disfrutan la fiesta, Tímido se sube sobre Estornudo llegando a la altura de Blancanieves la sacan a bailar tomándola de la cintura. Luego ocurre una serie de planos detalles de varias manos aplaudiendo hasta que todo es interrumpido por un gran estornudo, todos comienzan a reír y Blancanieves cae rendida en su silla. Los enanitos le piden entonces a Blancanieves que cuente una historia.

Es así que a través de un plano medio comienza relatando cómo se enamoró del Príncipe, los enanitos le preguntan si era un hombre fuerte y apuesto, también le preguntan si era un hombre alto, finalmente desean saber si se besaron. Interesa a la construcción de perspectiva de género como la masculinidad es construida bajo la mirada de otros hombres que establecen que para ser “el hombre de la vida” de alguien se debe ser fuerte, alto y apuesto. Es una huella discursiva mediante la que si en el sistema de producción existe una construcción de la noción de lo masculino por parte de los propios hombres sobre los aspectos superficiales sean justamente los que las mujeres deseen.

Luego comienza a cantar a través de un sonido musical diegético onscreen:

Un día encantador

mi príncipe vendrá

y dichosa en sus brazos iré

a un castillo hechizado de amor.

Tanto enanitos como animales del bosque la observan embelesados, salvo Gruñón por supuesto que continúa quejándose en el rincón alejando de los demás. La canción termina y llega la hora de dormir, todos deciden dejarle el cuarto a Blancanieves aunque luego se pelean por los espacios disponibles para dormir.

Sirve a esta investigación el análisis de esta canción en la que aparece la mención del Príncipe como “suyo” y la alusión a que él es gentil, siendo que no intercambio palabra alguna con él. Ella tiene la certeza de que él es su Príncipe y que tiene que venir. Ella sólo espera ese día encantador en el que por fin su sueño se realice. Esta idea configura una huella del discurso que refuerza el rol pasivo que tenía la mujer en cuanto a sus relaciones sentimentales y al resto de las decisiones importantes de su vida en el momento histórico en el que fue engendrado este discurso filmográfico.

También la fiesta es una práctica cultural y es interesante cómo se plantean los roles, siendo que Blancanieves deja de ser la ama de casa maternal para actuar como espectadora a la cual se la seduce para sacar a bailar. Los enanitos como anfitriones pueden organizar una fiesta pero no una cena de bienvenida, es así como se vuelve a ubicar a la mujer en el lugar de la cocina mientras que los hombres se encargan de que ella disfrute ya sea mediante la música, el baile o escuchándola al momento de narrar su cuento.

Secuencia 14: Narrador. El féretro de cristal; la llegada del príncipe; el beso y la partida de la pareja.

Siendo la última secuencia del film encuentra ejes de análisis de gran importancia, la temática referida a la belleza vuelve en palabras del narrador: *“tan bella era, aún muerta, que los enanitos no tuvieron valor para enterrarlo, le fabricaron un féretro de cristal y oro y la velaron eternamente”*. En esta toma en la que la voz del Narrador se constituye como un sonido diegético offscreen y el plano es llenado por códigos gráficos, en este caso, textos de carácter diegético allí se narra cómo la belleza termina siendo, en realidad, lo que le salva la vida a Blancanieves. Cualquier persona hubiera sido enterrada como pretendía la Bruja y dada por muerta, pero la belleza de Blancanieves fue su salvación a la par del beso del amor real que se plantea en la narración. Si no fuera tan hermosa, el Príncipe nunca la encontraría, esto hace alcanzar la conclusión de que es su belleza la cualidad que define su

salvación. Esto reaviva el estereotipo construido al comienzo del film donde la figura del Espejo y el personaje de la Reina tenían la preocupación por quién era la más hermosa. Es así como en esta toma el narrador da a entender que siendo bella, incluso aunque muerta, se recibirá un trato preferencial.

La siguiente toma muestra un plano general de Blancanieves en el féretro de cristal llena de flores y rodeada de animales del bosque y de los enanitos, como sonido musical diegético offscreen se escucha al Príncipe cantando la misma canción que había cantado el día que se conocieron, mientras tanto los enanitos observan a Blancanieves y Gruñón le pone un ramo de flores en sus manos. Que sea Gruñón quien se acerque a poner el ramo es una manera de amigar al personaje y lograr el final feliz que, aunque sea forzado, es una huella de las condiciones de producción del discurso analizado, para Disney los buenos deben terminar felices y unidos, es por eso que los enanitos vuelven a actuar como un personaje colectivo hacia el final del film.

La siguiente toma es un plano general del Príncipe que ya habiendo bajado de su caballo continúa cantando y acercándose al lecho de Blancanieves, luego el encuadre se achica para lograr un primer plano del beso y el despertar de Blancanieves, es entonces cuando ella despierta y él la alza en sus brazos mientras los enanitos y los animales festejan, el Príncipe la monta en su caballo y va alzando a los enanitos para que ella se despida de ellos. Luego se van y el plano general muestra al Príncipe llevando el caballo a pie donde va montada Blancanieves y de fondo se puede observar un castillo en un hermoso atardecer.

El hecho de que Blancanieves vaya arriba del caballo mientras que el Príncipe no lo monte sino que lo arrastre es una forma de esquivar el contacto físico entre ellos como pareja, siendo ella una especie de trofeo que él lleva a su castillo para siempre. Lo que deja huellas en el discurso es que la mujer sonríe siendo feliz en este lugar de trofeo y es notable con cuánta rapidez se despide de los enanitos cómo también abandona todo tipo de derechos sobre su palacio. Que Blancanieves no esté interesada en su palacio da cuenta del momento sociohistórico en el que fue engendrada esta película, una sociedad patriarcal en

la que una vez que la mujer formaba pareja el encargado de su manutención era su marido y no ya su padre.

4.1.4 Conclusiones generales de Blancanieves y los siete enanitos.

En este apartado realizamos la descomposición por espesor o estratificación. En cuanto al análisis transversal y la segmentación por descomposición de espesor, es interesante la repetición del Espejo, siendo el mismo no un objeto inanimado sino un personaje del film. El Espejo aparece en dos secuencias y es quien representa la sabiduría, él sabe que Blancanieves sigue viva, sabe que ella es la más bella, sabe con precisión en dónde se está escondiendo, sabe de qué animal es el corazón que la Reina tiene en su caja apenas con una mirada. Esta idea de que el Espejo todo lo sabe, reviste de una gran carga simbólica. Y que la Reina consulte constantemente todo al Espejo da cuenta de que el reino es gobernado por el Espejo más que por la Reina y esto habla de una cultura del espejo, o mejor dicho, de la imagen, donde importa ser como se establece en la primera secuencia “*un ser celestial, lindo, gracioso, con boca de rosa, piel de blanca candor, etcétera*”. La importancia del ideal de belleza recorre todo el film. Como ya describimos anteriormente, cuando Blancanieves dormita en la habitación de los enanitos y ellos la descubren y están a punto de matarla, al verla tan hermosa bajan las armas y se quedan apreciando su belleza. Por otra parte, al ser envenenada Blancanieves, los enanitos al verla tan bella deciden no enterrarla y le construyen un féretro de cristal. Esta idea de que por ser linda debe seguir a la vista inclusive estando muerta y que sería un pecado poner bajo tierra a alguien tan bello, se convierte en una recurrencia que es una construcción estereotipada de la compañía Disney que se presenta en, prácticamente, todos sus films y es que la imagen, la belleza y lo estético son trascendentales en la vida.

La otra recurrencia a recuperar en este análisis es que mientras todas las canciones se cantan una única vez, la protagonista canta “*Mi príncipe vendrá*” dos veces. Esta canción también suena como melodía sin letra sobre el final de la película, en la llegada al castillo del Príncipe. Esta canción es la que sostiene ideológicamente toda la película, la idea de la espera por parte de la mujer, de que el hombre venga y la rescate de su escondite y la lleve a su castillo. Aquí se vuelve a realizar hincapié en cómo la mujer que como

Blancanieves e posee su reino y su castillo, lo deja, lo abandona sin darle importancia. Esto se percibe al observar el castillo del Príncipe, al cual se lo muestra luminoso mientras que al de Blancanieves siempre se lo había visto gris y lúgubre con cortinas y rejas, más similar a una prisión que a un palacio.

La Bella y

La Bestia

(1991)

4.2.1 Capítulo IV: Yo quiero más que vida provincial: La bella y la bestia

4.2.2 Ficha técnica y sinopsis

La Bella y la Bestia está basada en un cuento de hadas escrito en 1740 por la escritora francesa Gabrielle-Suzanne Barbot de Villeneuve. Esta versión fue abreviada por Jeanne-Marie Leprince de Beaumont en 1756. También Charles Perrault popularizó este cuento.

La versión cinematográfica de Walt Disney en 1991 resultó ganadora del Oscar a Mejor banda sonora y el Óscar a mejor canción original. Además fue la primera de las tres películas animadas a ser nominada al Óscar a mejor película. Es uno de los clásicos de Disney y uno de los clásicos también del cine en general. Esta película está dentro de la etapa que se conoce como “*El renacimiento de Disney*”, etapa que comienza con *La sirenita* en 1989 y termina con *Tarzán* en 1999.

Esta película además de los éxitos que implicó para la compañía, es también uno de los musicales más románticos en la historia del cine estadounidense. La narración comienza mostrando a una tranquila aldea francesa donde una joven llamada Bella se siente aburrida y distinta al resto de las personas, su padre es inventor y le promete una vida mejor pero para eso debe presentar un invento en un concurso, es en esta partida que el padre de Bella se pierde en el bosque y termina como prisionero en el castillo de la Bestia, Bella al encontrarlo toma su lugar lo cual da lugar al comienzo de la historia de amor.

4.2.3 Análisis de la enunciación cinematográfica. Descomposición del texto filmico.

Secuencia 2: Visita de Bella al pueblo.

La secuencia comienza con un plano general de Bella saliendo de su casa con una canasta y cantando, es decir que se utilizan sonidos diegéticos onscreen, se trata de un espacio dinámico descriptivo ya que la cámara acompaña el caminar de Bella. El resto de los personajes con los que se encuentra en el pueblo se refieren a ella como una chica extraña que no pertenece a su sociedad. En esta primera canción se puede percibir que nuevamente la heroína está sola, incomprendida y hasta menciona estar aburrida. Pero no deja pasar muchos minutos del film para expresar su deseo y es así como mientras todos negocian el precio del pan o del pescado ella con un libro en la mano y una mirada soñadora canta *“Yo quiero más que vida provincial”*.

La toma de Bella con el Librero es un primer atisbo de lo que luego va a ser desarrollado durante todo el film. Bella va al pueblo solo para ir a la Librería y por lo que indica el Librero, ella es una clienta asidua. Hay que notar también, cuáles son los libros que elige Bella

Tierras lejanas, duelos, hechizos mágicos, el príncipe...

Bella utiliza la lectura para recorrer un mundo que la aleje de su aburrida realidad en la aldea. Al salir de la Librería no espera ni un segundo y comienza a leer mientras que los aldeanos cantan que es una chica distinta y que siempre está con sus libros. Para los aldeanos Bella es un misterio y la diferencian de ellos. Usando los deícticos “ella” y “nosotros”.

La toma en la que Bella se sienta en una fuente y las ovejas la rodean sigue teniendo un sonido musical diegético onscreen pero ya los aldeanos quedan fuera de campo. Bella les narra a las ovejas el cuento y les dice que es su favorito cuando ella encuentra el amor al fin, les dice que él es un gallardo príncipe pero que ella no lo descubre hasta que llega el final. Que este cuento sea el elegido por Bella para ser narrado es una clara huella discursiva, las condiciones de producción de este enunciado posee una construcción de sentido de género siendo que para la sociedad globalizada de fin de siglo XX es la mujer

quién encuentra el amor y descubre, en este caso, que es un gallardo Príncipe. Esta toma refleja cómo la mujer adquiere un rol activo y cómo comienza a desarrollarse como sujeto y no ya como objeto pasivo en la relación sentimental.

En la siguiente toma unos pájaros vuelan hasta que el sonido de un disparo que es diegético ofscreen presenta a los personajes de Lefou y de Gastón. Lefou admira las dotes de cazador de Gastón. El primer plano que se recibe de Gastón es un contrapicado lo cual intenta hacerlo más alto e imponente. También Lefou le dice a Gastón que ninguna bestia se le podría escapar y tampoco ninguna doncella como si las últimas fueran también plausibles de ser atrapadas o cazadas como a un animal. Esta idea se refuerza cuando Gastón alza a Lefou y con el mismo rifle que acaba de disparar al cielo señala a Bella quien es la muchacha que ha elegido para casarse. En esta toma se observa constantemente como Gastón lo alza y lo arroja a Lefou, este sin embargo continúa completamente sumiso acordando con cualquier planteo que realice Gastón.

Gastón comienza a cantar (sonido musical diegético onscreen) en un plano americano que permite que se vea más de cerca su prominente barbilla y pecho.

Desde el momento en que la vi tan linda

Me dije a ésta atraparé

Tal belleza no hay aquí

Tiene igual sólo en mí

Al decir que la belleza de Bella tiene igual solo en él, Gastón observa su reflejo en unas cacerolas. Gastón se da cuenta que se demora y que no alcanzará a Bella entonces comienza a correr mientras tres jóvenes aldeanas le cantan:

Allá va él, es como un sueño

Monsieur Gastón, qué guapetón

Pensar en él me da desmayo

Asimismo el cuadro del libro arrojado en el piso es una imagen abrumadora. El hombre primitivo que caza y cuelga su caza en la taberna, sostiene que un libro es aburrido por no tener ilustraciones. Y piensa que es un peligro un libro en el poder de una mujer porque eso le daría ideas y la haría pensar. Siendo que para él, la mujer es como mencionamos anteriormente, lo mismo que una bestia a la cual se la puede atrapar. Porqué sería además un peligro que las mujeres piensen, qué interés tendría el género masculino de mantener a las mujeres sin acceso a determinados elementos culturales. Las huellas discursivas dan cuenta del sistema productivo que apuntan a describir una sociedad determinada, donde el mismo ha sido engendrado. El único personaje que logra independencia es el de la protagonista femenina, los personajes masculinos continúan replicando las viejas estructuras machistas y sexistas de principios de siglo.

Secuencia 4: Rechazo de la propuesta de matrimonio de Gastón.

La secuencia comienza con un primer plano de Lefou y Gastón escondidos detrás de unos árboles observando la casa de Bella. Gastón está vestido de fiesta y ha montado toda la estructura del casamiento incluyendo al cura, la orquesta y el trío de jóvenes aldeanas que no paran de llorar debido a la ocasión. Gastón agradece a todos por asistir y luego dice que va a entrar “a ver si acepta” él se ríe, y todos lo siguen. ¿Es el consentimiento de Bella, o de cualquier mujer, necesariamente establecido ante el ofrecimiento de un hombre como Gastón? La problemática de esta secuencia es cómo las elecciones en el amor pueden ir más allá de lo que aparentemente es el “deber ser” o lo naturalizado.

En la siguiente toma Gastón comienza con la propuesta de casamiento, antes de hacerlo mira su reflejo en el espejo. Luego comienzan a hablar en un plano medio mientras conversan de pie, seguido por un plano general y finalmente un plano detalle en las botas llenas de barro de Gastón apoyadas sobre el libro de Bella, al sacarse las botas Bella no evita su cara de desagrado la cual es recuperada en un primer plano y a partir de allí hace todo para sacarlo de su casa.

Él le propone que se imagine, su cacería fresca asándose en el fuego, su dulce esposa masajeando sus pies mientras los niños juegan con los perros. Le dice a Bella que

tendrán seis o siete y Bella le pregunta si seis o siete perros y Gastón le dice que no, que serían muchachos fuertes y rudos como él.

Que la boda ya esté armada es una forma también de mostrar lo poco que importa la opinión, el consentimiento y el deseo de la mujer. Nuevamente el barro ensucia el libro, el casamiento y el deseo del hombre deben priorizarse al deseo y el entretenimiento de la mujer o inclusive, su formación cultural.

Finalmente, que Gastón desee muchachos y no muchachas, es un signo también de su machismo extremo. Bella se fija que todos se hayan ido y sale a alimentar a los animales, siendo éste el único quehacer doméstico que se le ve realizar a lo largo del film. Es allí cuando canta:

madame Gaston pueden creerlo

madame Gaston ser su mujer

yo no jamás lo garantizo

yo quiero más que vida provincial

quiero aventuras que al mundo asombren

un gran amor quiero encontrar que feliz a mi vendrá que me entienda de verdad

quiero mucho más que un simple plan.

Que el matrimonio no le interese y que no desee casarse con, (según el resto de las personas de su pueblo), el mejor candidato son huellas en el discurso que construyen a esta heroína como a una mujer producto de la globalización que quiere aventuras, viajes y al mundo asombrar.

Esta canción denota los deseos y la personalidad de Bella. La kinésica entra en análisis cuando ella canta “Ser su mujer”, se pone el pañuelo en la cabeza, cubrirse la cabeza con un pañuelo tiene relación con la antigüedad cuando las mujeres para limpiar o

hacer las tareas hogareñas cubrían sus cabezas, sin embargo ella sentencia “Yo no, jamás, lo garantizo” se lo saca con una actitud desafiante y firme.

Secuencia 6: taberna le canta a Gastón.

El plano general muestra la taberna donde Gastón frente al fuego toma cerveza mientras Lefou lo aconseja y comienza a cantar con sonidos musicales diegético onscreen. Entre todos, liderados por Lefou le van detallando, una a una, sus habilidades y le van manifestando su admiración hasta que a través de un plano medio la cámara toma a Gastón quien se une a la canción.

Gastón:

Soy un tipo modelo impresionante

Hombres:

Es un gran tipo Gastón

Que viva, sí, arriba, sí

Lefou:

Gastón es el as, a volar los demás

Hombres:

Nadie vence a Gastón, qué valiente es Gastón

Nadie muerde en las luchas como el gran Gastón

Chicas:

Nadie es tan musculoso y fornido

Gastón:

Como ven, tengo biceps de más

Lefou:

No hay parte de él que sea débil

Gastón:

Así es

Mi cuerpo cubierto de vellos está

Hombres:

Nadie pega como él, nadie es listo como él

Lefou:

Nadie escupe tan lejos como el gran Gastón

Gastón:

En cualquier competencia supero a todos

Hombres:

Diez para Gastón

Gastón:

Docenas de huevos de chico comí

Cada día para crecer más

Y ahora de grande como muchos más

Soy por eso tan grande y audaz

Hombres:

Nadie tira como él, nadie tira como él

Lefou:

Con sus botas bien puestas, qué bueno es Gastón

Gastón:

Con trofeos mis muros voy decorando

Hombres:

Otro no hay, Gastón

Esta canción es recuperada para el análisis ya que entra en relación con la construcción de la masculinidad, la importancia de ser fuerte, saber tirar, escupir, tener trofeos, bíceps, vellos, las botas bien puestas y los elementos continúan. Es una de las pocas veces que Disney nos presenta a un villano que es, a su vez, tan querido y admirado. Gastón representa lo masculino en esta secuencia y es comprendido como lo salvaje, lo primitivo, lo que remite a la fuerza y por ende, lo que se opone a la naturaleza de Bella. La construcción de un antagonista como Gastón, quien tiene el apoyo y la admiración de un pueblo es una marca del sujeto enunciador, este enunciado ha sido engendrado en una sociedad que se propone no ser tan maniquea. Los protagonistas tendrán rasgos negativos mientras que los antagonistas podrán tener relaciones afectivas.

Secuencia 7: Banquete en el castillo.

Bella recibe en su dormitorio a la Señora Pots, la tetera, y a Chip, una taza, también descubre que su armario está encantado y puede hablarle. En la siguiente toma se observa a la Bestia quien está esperando por Bella completamente ansioso. Lumiere, el candelabro, le pregunta a la Bestia si ha pensado en que sea ella la doncella que rompa el hechizo. La Bestia responde que obviamente lo ha pensado pero que es inútil siendo ella tan bella y él...tan bestia, a lo cual la señora Pots le sugiere que tiene que lograr que ella vea algo más en él. La cuestión de la belleza y el extremado culto al esteticismo aparece por primera vez explícitamente en el film, si bien está presente desde el título de la cinta y el nombre de la heroína. La Bestia dice no saber cómo, entonces sus sirvientes comienzan a aconsejarlo: que se pare erguido, que sonría, muchas cosas más pero por sobre todo, que deberá controlar su mal genio.

En ese momento aparece Ding dong, el reloj, para avisar que Bella no bajará a cenar lo cual enfurece a la Bestia quien corre a golpearle la puerta en un primer plano con sonidos diegéticos onscreen. Aporta al análisis la toma de la discusión donde se observa en un primer plano la cara de la Bestia de un lado de la puerta y se escucha offscreen la voz de Bella quien expresa que no desea cenar con él. Las décadas han pasado y el amor a primera vista no resulta un recurso creíble, la propuesta en este caso, si bien se intuye el final feliz

es una pareja que deberá construirse con intereses de por medio: Bestia quiere romper el hechizo para volver a ser humano junto a sus sirvientes y Bella quiere recuperar su libertad para volver con su padre.

En la siguiente toma se observa a Bella que sale de su habitación y les comunica a los de la cocina que tiene hambre, en pocos minutos ellos prepararán un banquete el cual parece ser un espectáculo para agradarle a Bella. Los sirvientes están tan interesados en Bella como lo está la Bestia, y quieren colaborar lo máximo posible. De esta manera se puede observar como Bella es un objeto de interés cosificado tanto para Gastón, quien quiere casarse con ella para “colgarla entre sus trofeos”, y para la Bestia y el personal del castillo, quienes quieren romper el hechizo.

Secuencia 10: Enamoramiento de Bella y Bestia

Mientras Bella y su caballo pasean por la nieve, la Bestia la observa embelesado desde un balcón. Él, les confiesa a sus sirvientes que nunca había sentido algo así por alguien, y que quiere hacer algo por ella, pero que no sabe qué. Ding dong le sugiere los regalos habituales como flores y chocolates, pero Lumiere interrumpe y le dice que debe ser algo muy especial, algo que de veras le interesa. Es así como la Bestia le regala una habitación enorme repleta de libros, una biblioteca con estanterías hasta el techo.

Los sirvientes están contentos del resultado del regalo, y sienten que es muy alentador para que se cumplan las condiciones para volver a ser humanos otra vez.

A partir del momento del regalo, Bella y Bestia comienzan a comer juntos. En estas imágenes se hace hincapié en el contraste entre Bella y Bestia: Bella come delicadamente, mientras que la Bestia es voraz, sin embargo ella lo va “domesticando”, él no jugaba con pájaros, ella le enseña a darles de comer, y pasan ratos en la nieve.

Bella canta: *“No es un gallardo príncipe, pero algo hay en él, que antes no lo ví”*. Bella se ríe en la sucesión de imágenes de la Bestia con muchísimos pájaros en su espalda y sus brazos, o con nieve en su cara. Bella se está enamorando de alguien que no es un gallardo príncipe, pero que la hace reír. Esta elección marca la diferencia, y constituye la

personalidad que manifiesta desde el principio del film el personaje de Bella. Ella busca ser feliz, su independencia, y conocer cada día más.

En una cena romántica la Señora Pots canta: "*Bella y esa fealdad juntos hallarán más que una amistad*", "*Mágico final, Bella y Bestia son*".

Es menester dar cuenta de cómo el aspecto físico es una constante en todas las fases del enamoramiento. Los protagonistas parecen no notar sus diferencias justamente porque se están enamorando, pero la señora Pots aclara "*Bella y Bestia son*".

Luego de bailar y cenar la Bestia le pregunta a Bella si es feliz viviendo en el castillo con él, y ella le dice que sí, que sólo le agradaría ver a su padre. Cuando ven a su padre a través del espejo mágico, Bella lo ve muy enfermo, entonces la Bestia la deja ir a cuidarlo. La Bella se va y la Bestia sin haberle confesado su amor, lanza un rugido (sonido diegético onscreen).

Esta decisión que toma la Bestia demuestra como su amor por la Bella es más fuerte que su interés por romper el hechizo, eso da cuenta que el discurso cumple finalmente con la fórmula repetida por la factoría Disney que establece que el amor puede lograr todo como, en este caso, que la más brutal de las Bestias libere a su única esperanza de volver a tener un final feliz.

4.2.4 Conclusiones generales de La bella y la bestia

En este film hay varias situaciones que se repiten. La relación de los libros con Gastón se repite casi de la misma forma, en una primera secuencia lo arroja el libro al barro y en la segunda, posa sus botas llenas de barro sobre el libro de Bella. Siendo el libro símbolo de cultura e intelecto. Luego aparecen nuevamente los libros como regalos de cortejo realizados por Bestia hacia Bella. A partir de este regalo, ella le leerá libros, y lo ayudará a leer a él. Los libros serán un interés compartido que los unirá.

En esta película el villano es un hombre, esto es muy importante para el análisis. Un villano masculino tiene siempre en las películas de Disney habilidades positivas. En este caso Gastón, directamente tiene una canción donde se enumera lo bueno que es en todo, es

el líder del pueblo, es el hombre con el que toda chica querría casarse, es el mejor cazador y más. La creación de este tipo de villanos masculinos – no del todo malos – denota un machismo intrínseco que se deduce de la imposibilidad de crear personajes completamente crueles como sí lo eran por ejemplo las madrastras de Cenicienta o Blancanieves o también Úrsula en *La sirenita*.

De contrastes y comparaciones

A partir del análisis de ambos films hemos podido identificar estereotipos, dar cuenta de la evolución de la construcción de las perspectivas de género a lo largo del siglo XX y cómo fue representándose en los films de la compañía. Analizar los films es una forma de analizar la concepción masculina y femenina de la época, como así también, la construcción del deber ser femenino y el masculino en cada uno de los momentos sociohistóricos que se recuperan en el presente trabajo final.

Este apartado tiene como objeto nuclear todo lo anteriormente mencionado y darle forma de conclusión, nunca podrá ser acabada ni plena ya que las interpretaciones son infinitas y cada analista puede observar desde su propia perspectiva, sin embargo, es necesario otorgar un cierre que permita dar cuenta del cumplimiento de los objetivos y responda al interrogante inicial de la investigación.

Ambos films tienen, a primera vista, una lógica similar, una heroína que canta sus deseos, se siente sola y quiere más para su vida, un conflicto de peligro, el amor. Pero hay muchísimas diferencias. Y en esas diferencias se basa este apartado. Blancanieves está oprimida por su madrastra la Reina y está sola, Bella vive con su padre cariñoso pero no tiene amigos, ni intereses en el lugar donde vive. A Blancanieves su madrastra quiere matarla, Bella entrega su libertad a cambio de salvar a su padre. Blancanieves huye, mientras Bella toma posición. Blancanieves y el Príncipe se enamoran a primera vista y vuelve, tiempo después, a salvarla. Bella y Bestia, se enamoran con el tiempo, en una relación más similar a la realidad. El personaje de la villana, la Reina, es puramente malo y vil, los personajes antagonista de *La bella y la bestia* se construyen como personajes mixtos, ni siquiera la Bestia es completamente buena ya que, al principio de la narración rechaza a la pordiosera, que es quien lo convierte en Bestia.

Blancanieves es una huella en el discurso de la representación de lo femenino en esos años, al perderse en el bosque ella trastabilla con su enorme vestido, en cambio Bella con su vestido se lanza de la carreta en movimiento para llegar a la Librería y una vez en la

Librería se sube a la escalera móvil. Bella corre en su caballo, una aptitud que en principio, aparenta ser masculina.

Bella representa a la mujer que se construye luego de las luchas feministas y los Estudios de Género, ella quiere más que un Príncipe, quiere más que una vida común en la Aldea, la mujer de fin de siglo quiere aventuras, viajes, quiere saber más y vivir a la par de los hombres.



Conclusión

En este trabajo final hemos logrado cumplir con los objetivos propuestos. Fue un intenso recorrido a través del análisis de la enunciación cinematográfica, fue desarmar, para recomponer, fue entender, e identificar. En un primer momento las lecturas de Verón y Filinich para brindarle un marco teórico a lo que luego iba a suceder, más tarde Casetti y Di Chio fueron quiénes brindaron las herramientas metodológicas, quiénes otorgaron el instructivo del paso a paso, el qué hacer con el enunciado. La perspectiva de género nunca dejó de ser el eje y motor, para encontrar las huellas discursivas y la construcción de sentido estereotipado. Luego, el film que estaba allí y había que segmentarlo, definir y elegir qué era lo relevante y qué no lo era. Y luego analizar, observar una y otra vez, hasta encontrar las huellas. Aquellas que causarían que los objetivos se cumplan. Analizar los dos films fue un proceso arduo en el que mucho material tuvo que descartarse para poder llegar a cumplir con los objetivos que pertenecían a una temática en particular: género. Muchas secuencias no fueron analizadas ya que no contenían material que aborde la temática que es móvil del presente trabajo.

Este trabajo ha logrado problematizar la perspectiva de género a partir de dos películas de la compañía Walt Disney y ha podido identificar los estereotipos existentes en ellas y su evolución a lo largo del siglo XX.

El entretendido social del que habla Verón y de la importancia del contexto socio-histórico en el que se emite un enunciado ha promovido que este trabajo se complemente con una gran cantidad de información de referencia que ayudó a contextualizar el análisis y a problematizar el enunciado entendiéndolo como parte de un todo, y no como un hecho aislado y autónomo.

Es fundamental entender que analizar Disney es sólo iniciar una posibilidad. El análisis realizado en esta investigación puede servir de espejo en cualquier otro tipo de análisis sociosemiótico que quiera analizar tanto temáticas referidas a la cuestión de género, como a cualquier otro tema.

Es el deseo de este trabajo final ser el comienzo y no tanto el final. Poder despertar preguntas y dudas más que otorgar certezas y respuestas. Esta investigación desea haber abierto alguna puerta a otra instancia de aprendizaje, porque la duda es el motor del saber, y al igual que la semiosis es infinita. La posibilidad de conocimiento también lo es. Es por eso que concluir no es decir adiós, es decir hasta luego.

Bibliografía

ARFUCH, Leonor (2005). Identidades, sujetos y subjetividades. Prometeo libros. Buenos Aires, Argentina.

BAJTIN, Mijail M. (1999). Estética de la creación verbal. Siglo XXI editores, s.a de c.v.

BONDER, Gloria (1998). Género y subjetividad: Avatares de una relación no evidente. Disponible en http://www.iin.oea.org/iin/cad/actualizacion/pdf/Explotacion/genero_y_subjetividad_bonder.pdf

CASETTI, Francesco (1989). El film y su espectador. Ficha de cátedra, Semiótica, ECI UNC, Córdoba.

CASETTI, Franceso y **DI CHIO**, Federico (2007). Cómo Analizar un Film. Paidós Comunicación Cine. Barcelona, España.

FILINICH, Martía Isabel.(2001). El sujeto de la enunciación. Apunte de cátedra. Universidad Nacional de Córdoba. Córdoba, Argentina.

GRZINCICH, Claudia (2013). Mijaíl Bajtin: una teoría de la discursividad social. Conocimiento, sujeto y lenguaje. CEA, UNC. Córdoba, Argentina.

GUBA, E. y **LICOLN**, Y. (1994). "Paradigmas en pugna en Investigación cualitativa" en Handbook of qualitative research (Denzin y Lincoln). Ed. Sage, Londres.

GUBERN, Román. (1973). Historia del cine. Editorial lumen.

VERA DE FLACHS, María Cristina. (2007). Manual de Historia social contemporánea. Báez ediciones. Córdoba, Argentina.

LINARES BRICEÑO, Y. (2010). Revista Venezolana de Economía y Ciencias Sociales, vol.16, nº 3. (sep.-dic.), pp.55-71

MATTELART, A. y **PIEMME**, J. M. (1982): " Las industrias culturales génesis de una idea". Disponible en <https://arteymedios.files.wordpress.com>

SAPERAS, E. (1985). La sociología de la comunicación de masas en Estados Unidos. Ariel, Barcelona .

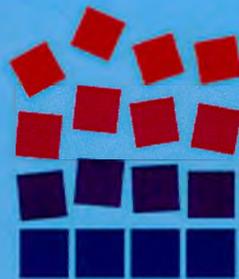
TRIQUELL, Ximena y otros (2012). Contar con imágenes. Una introducción a la narratividad filmica. Ed. Brujas, Córdoba, Argentina.

- TRIQUELL, X. y RUIZ, S.** (2011). Fuera de cuadro. Eduvim. Córdoba, Argentina.
- UZÍN, María Magdalena** (1999). La construcción del género en las revistas femeninas. Topografía proyecto editorial. Córdoba, Argentina.
- VALLES, Miguel** (2003). Técnicas cualitativas de investigación social. Ed. Síntesis, España.
- VERÓN, Eliseo** (2004). Fragmentos de un tejido. Gedisa, Barcelona.
- VERÓN, Eliseo** (1980). La semiosis social, Monteforte Toledo, UNAM y Nueva Visión, México.
- VERÓN, Eliseo** (1983). El está ahí, yo lo veo, el me habla, en Revista Communication 38. Seuil, París. (Traducc. M. T. Dalmaso).
- VERÓN, Eliseo** (1998). La semiosis social. Fragmentos de una teoría de la discursividad, Gedisa, Barcelona.



ECI

Escuela de Ciencias
de la Información



1613 - 2013

400
AÑOS

BIBLIOTECA



FACULTAD DE CIENCIAS DE LA COMUNICACIÓN
UNIVERSIDAD NACIONAL DE CORDOBA