

Para ver La Bella y la Bestia

“Análisis de las narrativas audiovisuales
en torno a las construcciones de los
roles de género y las sexualidades en los
personajes de Disney”



Alumno: *Lucas Casado*

Director: *Dr. Lucas Gabriel Díaz Ledesma*

Codirectora: *Ana Bárbara Streitenberger*

Trabajo Integrador Final:

Para ver la bella y la bestia: Análisis de las narrativas audiovisuales en torno a las construcciones de los roles de género y las sexualidades en los personajes de Disney.

Alumno: Lucas Casado

DNI: 37148706

Legajo: 20990/5

Mail del alumno: uc.lucas@gmail.com

Carrera: Licenciatura en Comunicación

Orientación: Periodismo

Facultad de Periodismo y Comunicación social de La Plata (UNLP)

Sede del Bosque, Presidente Néstor Carlos Kirchner (Diagonal 113 y 63 – La Plata)

Director: Lucas Díaz Ledesma

Codirectora: Ana Bárbara Streitenberger

Mayo 2019

Resumen:

La siguiente investigación se propuso analizar las construcciones audiovisuales representadas en las narrativas de la película “La bella y la bestia”, de la industria Disney, en torno de deconstruir las estrategias enunciativas que se ponen en juego a la hora de proyectar los roles de género, las sexualidades y los estereotipos.

En base a los objetivos planteados se optó por una metodología anclada en los Estudios Culturales latinoamericanos. De esta forma, se buscó realizar hincapié en los estereotipos de belleza y corporales, la construcción de figuras retóricas como el “amor romántico”, el acto del “cortejo” y los sentidos habilitados alrededor de las figuras de la “lo femenino”, “lo masculino” y “lo abyecto”. También se relevó y trabajó sobre los códigos propios del dispositivo cinematográfico, internos y externos, para analizar su rol como medio creador de significados y su papel en la constitución del entramado social.

La pertinencia del T.I.F se da a partir del tipo de preguntas que se plantean y el punto de vista desde donde se posiciona. Apuesta a la producción de conocimiento transdisciplinar. No se buscan resultados acabados ni definitivos, sino contribuir al campo de los estudios de Género, sexualidad y Queer. Estos trabajos buscan vislumbrar, a través de los productos culturales, las formas de ver y verse, de [re] presentar la otredad y los modos de introducir a los colectivos violentados, marginalizados e invisibilizados, en el imaginario audiovisual.

Palabras claves: Sexualidad – Disney – Representación – Género – Industria Cultural – Narrativas Audiovisuales.

Índice:

Introducir [se].....	2
Introducir [me].....	4
Capítulo 1. El cerebro del Ratón: Disney, las princesas y las Industrias Culturales del cine en la Argentina.....	8
1.1.1 Breve historización: Fundación y crecimiento.....	8
1.1.2 Las princesas de Disney.....	9
1.2.1 Las Industrias Culturales: El cine y la Argentina.....	9
1.2.2 Disney y el Cine argentino.....	10
1.2.3 Retromanía y Live-Action.....	13
1.2.4 “La bella y la bestia” en Argentina.....	15
Capítulo 2. Hacia el Estado del Arte: Genealogía de los antecedentes rastreados.	17
2.1 Los estudios de género y el cine.....	17
2.2 Las representaciones de género en el discurso mediatizado.....	19
2.3 Disney y los estudios de género.....	20
2.4 Algunas consideraciones finales.....	22
Capítulo 3. Cultura-Poder-Cine-Género: Lineamientos teóricos y posicionamientos políticos-conceptuales.....	24
3.1 La cultura y la comunicación.....	24
3.1.1 Las Industrias Culturales y el cine como medio de subjetividades.....	25
3.2 Los dispositivos de sexo/género: Representación, estereotipos y normativización	26
3.3 Representación y Estereotipo.....	28
Capítulo 4. Anclajes metodológicos: Directrices conjuntas y procedimientos conciliables.....	30
4.1 Analizar un film: Enfoques y cuadros metodológicos	30
4.1.1 Hermenéutica de la imagen.....	31
4.2 En la película.....	32
4.2.1 Delimitación del corpus de trabajo y pasos a seguir.....	33
4.2.2 Orden de lectura.....	37
Capítulo 5. Bella “La heroína posmoderna” [De] Construcción de la mujer de la ilusión: Princesas.....	39
<i>Introducción al mundo representado.....</i>	<i>39</i>
5.1.1 Rechazo.....	40
5.1.2 Roles.....	45
5.2.1 Amor Romántico [Heterosexual].....	54
5.3.1 Belleza.....	70
<i>PurpleWashing.....</i>	<i>75</i>

Capítulo 6. El príncipe Adam vs Gastón. Masculinidad hegemónica vs. Masculinidad tanatopolítica.....	77
<i>La batalla por los pantalones.....</i>	<i>77</i>
6.1 Poder.....	79
6.2 Masculinidad.....	83
6.3 Cortejo.....	86
6.4 Virilidad.....	93
Capítulo 7. De lxs sujetxs abyectxs al pink washing: Gaycidad y monstruosidad en la bruja y el homosexual.....	109
7.1 Homosexualidad.....	110
7.1.1 Estereotipos.....	110
7.1.2 Recompensa.....	123
7.1.3 Pink Washing.....	127
7.2 La bruja Agatha.....	129
7.2.1 Representaciones.....	132
7.2.2 Justicia.....	136
7.2.3 Abyección.....	142
Capítulo 8. Últimos apuntes y esbozos: ¿El final feliz?.....	147
<i>Lavado de acara: lógicas de perpetuidad hegemónica.....</i>	<i>147</i>
<i>Transición y reacomodo de la masculinidad.....</i>	<i>148</i>
<i>Subyugación de lo femenino.....</i>	<i>148</i>
<i>Repensar el amor y otras maldiciones.....</i>	<i>149</i>
<i>Desenlace.....</i>	<i>150</i>
Capítulo 9. Bibliografía.....	152

De y para ustedes:

Sería egoísta decir que este trabajo me pertenece únicamente a mí. Esta investigación es de muchos y muchas. Este libro es de todxs aquelxs que me han acompañado a lo largo de mi vida. Principalmente de mi mamá, mi papá y mi hermana; autores primordiales de quién soy hoy como persona.

De mis abuelas y abuelos.

Por supuesto que después están todos mis amigos y amigas que me han atravesado a lo largo de mis 26 años. Algunxs de ellxs llegando a ser como hermanxs, grandes consejeros de mi vida.

Esta tesis también es de mi novia por bancarme en todo el proceso, inclusive los días de frustración y las horas de insomnio.

Un agradecimiento especial a mi amigo Mauricio Simoncini, gran oyente y excelente artista que brindó su magia en colores para la tapa y diseño de esta publicación. Y otro más para Emiliano quién prestó su ojo crítico para afinar las cuestiones gramaticales.

Por último, pero no menos importante, esto que aquí hoy se presenta es el resultado del poliamor que se formó en los espacios de ateneo, donde cada unx de sus integrantes fue una parte vital para que esto hoy sea algo interesante para leer.

A Lucas, mi director y mentor en los estudios de género y a Ani por encarrilarme en el difícil camino de analizar un film. Ambxs supieron marcarme el sendero para poder explotar al máximo el potencial que este tema de investigación tenía.

A todxs, muchas gracias por su cariño y respeto.

Lucas Casado.

Introducir [se]

En marzo del 2017, en los cines de la Ciudad de La Plata, se estrenaban en simultáneo, “LA Bella y la Bestia”, nuestro referente empírico, y “Power Rangers”. Ambos films compartían un detalle, en sus tramas contaban con personajes de sexualidad “no hegemónicas”. Este hecho, sumado al propio interés promovido por las luchas de lxs colectivxs de mujeres y LGBTTTIQ+, conformaron el motor para comenzar a delinear un posible trabajo, que se enfocara en el estudio de las representaciones audiovisuales en torno a los roles de género, sexualidades y corporalidades.

Por supuesto que, como en todo proceso de este tipo, fueron necesarias las recomendaciones del director, Lucas Díaz Ledesma, para terminar de delimitar y diseñar un proyecto coherente, que expresara los objetivos que buscábamos alcanzar. A su vez, el aprendizaje fue constante, y continúa aun hoy, porque los Estudios de Género constituyen un terreno vasto, en constante problematización y debate. Por esto mismo, una de las principales limitaciones consistió en el poco, o nulo, conocimiento del investigador en dicha área. Este trabajo es para el tesista el resultado de los primeros pasos en un nuevo campo de saber.

La investigación que aquí se presenta nace como un producto de las múltiples luchas y demandas de los colectivos marginalizados y violentados históricamente: las mujeres, gays, lesbianas, bisexuales, transexuales, travestis y demás formas de autoperibirse. Estas agrupaciones han llevado, y continúan haciéndolo, múltiples manifestaciones para destruir las estructuras de poder hegemónicas que perpetúan el *status quo* y las relaciones de poder dominantes en la sociedad, tanto en Argentina, como en el resto del mundo.

En nuestro país el contexto sociopolítico atraviesa, hace ya varios años, escenarios de disputas donde los movimientos de Mujeres y LGBTTTIQ+¹ pelean por derechos humanos y políticas sociales inclusivas que promuevan la igualdad entre todxs lxs sujetxs. Leyes promulgadas como la de Matrimonio Igualitario (2010) e Identidad de Género (2012), las marchas anuales, cada año mayoritarias, de Ni una Menos, la lucha por la legalización del aborto seguro y gratuito; muestran una realidad de colectivos que buscan el reconocimiento en el campo político, social y cultural.

Este escenario se muestra propicio para todos aquellos trabajos que se encaminen en los Estudios de Género y Queer, de esta forma se desarrollan nuevas áreas de saber y preguntas disruptivas y problematizadoras. Este cambio se visualiza desde las diversas vertientes académicas y enfoques analíticos, promoviendo la transdisciplinariedad y la apertura de métodos y herramientas de trabajo que se retroalimenten.

Es en este contexto que nos preguntamos sobre el lugar que los medios masivos de comunicación y, principalmente las Industrias Culturales toman ante los cambios contemporáneos. Si son éstos los que cumplen una función clave a la hora de mediar y [re] presentar la realidad.

¹ Esta sigla se utilizará recurrentemente a lo largo del trabajo, aun así, su forma no busca ser excluyente ni exhaustiva, sino indicador de todos los tipos de identidades de género y de orientaciones sexoafectivas. Incluimos dentro de este paraguas conceptual a gays, queers, lesbianas, travestis, transexuales, transgéneros, intersexuales, hermafroditas, asexuales, bisexuales, pansexuales y demás formas de autoperibirse con su orientación sexual.

¿Cómo se muestran, representan y construyen, las diversas voces que están haciéndose oír, disputándole así valor simbólico al orden hegemónico? ¿Cómo se proyecta el giro narrativo en las películas *mainstream* de los grandes estudios de cine norteamericano en cuanto a las nociones de género?

Partimos de la base de pensar al cine en tanto expresión artística y como un medio que construye significaciones y da cuenta de los procesos de cambio en la sociedad. Estas transformaciones socioculturales modifican el imaginario social. Por esto, creemos que su análisis desde una mirada comunicacional colabora al estudio y comprensión de las problemáticas sociales actuales. Esta investigación se posiciona desde una matriz de pensamiento latinoamericana, feminista y, que ponga en jaque a los marcos establecidos de carácter patriarcal, racista y de la modernidad.

Esta tesis abordó como referente empírico la película “La bella y la bestia” (The Beauty and the Beast), estrenada el 23 de marzo de 2018 en nuestro país. El objetivo principal se focalizó en analizar y deconstruir sus representaciones y sus narrativas audiovisuales para reconocer los sentidos sociales operantes y la cimentación de estereotipos de géneros, que responden a núcleos históricos de dominación sobre lxs cuerpos y lxs sujetxs.

La elección del material no fue azarosa, sino que se debió a la publicidad que se realizó sobre el film y del “primer personaje abiertamente gay de la historia de Disney”, hecho que le significó diversas polémicas a lo largo y ancho del globo. A partir de ese momento, se despertó la posibilidad de fusionar dos áreas de interés propias del investigador, el cine y los estudios de género.

A su vez, esta película es una reimaginación de una versión animada del año 1991. Este hecho nos invita a reflexionar sobre los cambios que se realizaron en la trama y cuál es su relación con el contexto socio-histórico y cultural en que se proyecta la obra.

Para lograr los objetivos planteados se optó por construir una metodología anclada en los Estudios Culturales latinoamericanos. Esta decisión se basa en la búsqueda de un trabajo que dialogue fluidamente con las corrientes contemporáneas de los Estudios de Género y Queer, y que se nutra de los aportes conceptuales de otros campos de saber. Se decantó por la Hermenéutica de la Imagen, propuesta por Zurian y Caballero (2012), porque la consideramos la más acorde a nuestros fines. Dicha elección nos permite promover la rearticulación de estrategias conceptuales, recuperando el estudio de las imágenes, el análisis audiovisual y la subjetividad propia del investigador y el contexto socio-histórico cultural en que la obra se enmarca.

Al realizar un relevamiento de los trabajos que presentan características similares al nuestro en la Facultad de Periodismo y Comunicación de La Plata, resultó difícil hallar estudios que no se basaran únicamente en herramientas del análisis del discurso. Por esta razón, decidimos correrlos de este enfoque, aunque se tomarán herramientas propias del mismo, por considerarlo estructurado y acotado. Nos propusimos ir más allá de un simple ¿Qué significan las imágenes?, para intentar comprender cómo y a través de qué marcos brindamos tales interpretaciones, incluyéndonos en el proceso de análisis como un eslabón participativo del mismo.

Introducir [me]

Este T.I.F se encuentra redactado en la primera persona del plural porque, aunque sea un solo investigador quien la lleva a cabo, se incluye en su proceso al equipo trabajo que acompañó a lo largo del desarrollo, esto es, Director y Codirectora. Asimismo, se involucra a todxs lxs integrantes del espacio formativo del ateneo que colaboraron con esta investigación, desde sus aportes, preguntas y críticas constructivas.

El tesista en cuestión, Lucas Casado, es un joven de 26 años, oriundo de la ciudad de Puerto Madryn que reside en La Plata desde 2011. Tras cinco años cursados en la Facultad de Periodismo y Comunicación Social, llegó el momento de elegir un tema para su trabajo final. En un principio se pensó en la escritura de un libro de crónicas con enfoque en los “personajes particulares” de su lugar natal. No obstante, tras unos meses de no conseguir director, este tema fue desestimado.

A lo largo de los años atravesados en la carrera, Lucas cursó los tres talleres de Producción Audiovisual² y una materia opcional de “Dirección y Producción de Documental”. Estos marcaron los primeros pasos hacia un acercamiento teórico-práctico con el lenguaje cinematográfico. Actualmente, lleva adelante con unxs colegas un proyecto de una plataforma digital, en la cual se publican noticias, reseñas, críticas y análisis de cine, series y otras expresiones artísticas³.

Los primeros recuerdos relacionados a las películas del tesista se vinculan a las épocas del VHS y a figuras masculinas animadas como: Hércules, Goofy, Los Power Rangers, etc. Por otra parte, los discursos de la franquicia “Princesas” eran terreno exclusivo de su hermana menor, quien contaba con variado *merchadising* del mismo. En este trabajo se decidió utilizar esta marca para seguir la línea de autorxs que, desde diversas disciplinas, ponen en duda lo intocable, por ejemplo: Michael Foucault, Roland Barthes, Armand Matterlart, Ariel Dorfman, Paul Preciado, Judith Butler, Silvia Federici, entre muchxs otrxs.

Los objetivos específicos de este T.I.F apuntan a reconocer los mecanismos propios del dispositivo cinematográfico, internos y externos, para analizar su rol como medio creador de significados y su papel en la constitución del entramado social. Asimismo, indagar en las representaciones construidas de sus personajes, los modos de mostrar audiovisualmente las femineidades y las masculinidades, lxs cuerpxs y los estereotipos reconocibles. Se busca de esta forma analizar los roles asignados en la trama, desde una perspectiva crítica feminista y queer, para vislumbrar lógicas de pensamiento machistas y cisheteropatriarcales.

En línea con lo expuesto anteriormente, no puede – ni se buscó- dejar de lado la subjetividad del investigador. Como varón, cis, heterosexual; estudiar en torno a una perspectiva de género, significó replantearse el lugar desde donde uno se posiciona. ¿Puede/debe un varón cis hablar sobre género? ¿Cómo el varón heterosexual logra desvincularse de los privilegios propios de la masculinidad?, preguntas de esta índole atravesaron todo el proceso de realización de este T.I.F.

² Los primeros dos niveles son materias obligatorias pero el tercero es optativo dentro de tres opciones.

³ El medio mencionado es Sr. Geek Arg. (sitio web: www.srgeekarg.com) Donde el investigador ejerce funciones de editor audiovisual, redactor, entrevistador, entre otras.

Como se mencionó, se utilizaron herramientas propias del análisis cinematográfico para discriminar y reconocer los códigos propios del dispositivo en que se enuncia el film. A su vez, se hizo uso del análisis del discurso y la semiótica para indagar en las estrategias narrativas de la trama audiovisual y, a partir del análisis del corpus, se confeccionó categorías ancladas en los Estudios de Género y Queer, tomando aportes de diferentes referentes de la materia. De esta forma se buscó realizar un estudio exhaustivo de la película, donde nos preguntamos sobre los roles de género y los modos de representar las sexualidades en las lógicas hegemónicas de las Industrias Culturales.

En el campo de la comunicación toda práctica social implica diversos procesos de producción de sentidos y una trama de disputas por el control de esas significaciones. Un análisis comunicacional debe preocuparse por estas disputas de poder que se dan en la relación indisociable entre comunicación y cultura.

Por esta razón, la pertinencia de nuestro T.I.F se da a partir del tipo de preguntas que se plantean y el punto de vista desde donde nos posicionamos, apostando a la producción de conocimiento transdisciplinar. No se buscan aquí resultados acabados ni definitivos, sino contribuir al campo de los estudios de Género, sexualidad y Queer. Estos trabajos buscan vislumbrar, a través de los productos culturales, las formas de ver y verse, de [re] presentar la otredad y los modos de introducir a los colectivos violentados, marginalizados e invisibilizados, en el imaginario audiovisual; luchando por convenciones de narrar más inclusivas y democráticas. En nuestro caso a través de aplicar una metodología que consideramos novedosa e invita a todo trabajo que quieran continuar, sumar, criticar, profundizar al nuestro.

El texto se encuentra estructurado en ocho capítulos. Los primeros cuatro, que podríamos definir como un primer segmento, se encargan de contextualizar y delimitar los aspectos teóricos, políticos y prácticos que envuelven al trabajo.

Es así que, en el número uno, se buscó presentar brevemente las condiciones socio-históricas de la empresa Disney, desde su fundación hasta su ascenso en el mercado internacional. Posteriormente el eje se concentra en la noción de las Industrias Culturales en la Argentina, las condiciones políticas y económicas que permiten su expansión y sus repercusiones en nuestro país. Para esto se utilizamos estadísticas propias de la industria cinematográfica local que grafiquen el peso que nuestro referente empírico obtuvo en la cuota de pantalla nacional.

Luego, se expone el Estado del Arte donde se seleccionaron y relevaron diversos trabajos que dialogan con el nuestro y funcionaron como antecedentes claves para la confección del propio. A continuación, se presentan los lineamientos teóricos y los anclajes conceptuales/epistemológicos que guiaron nuestro desarrollo analítico. En el capítulo cuatro, se explicita la propuesta metodológica por la cual se decantó en pos de alcanzar los objetivos planteados. A su vez, se brindan algunos datos preliminares sobre el film a analizar y se delimitaron los pasos a seguir y claves de lectura para nuestro recorrido investigativo.

La segunda sección se encuentra constituida por cuatro capítulos. Los primeros tres se concentraron en el análisis del corpus de trabajo seleccionado y el último, el número ocho, esgrime algunas conclusiones finales.

El capítulo cinco puso énfasis en los sentidos que se habilitan en la construcción del personaje femenino: Bella, la protagonista del film. Con el objeto de indagar en los roles genéricos que presenta la trama, los estereotipos de belleza y la cimentación de la figura retórica del amor romántico heterosexual. Luego, el número seis, muestra el análisis que enfocamos en las masculinidades, donde tomamos a los personajes de la bestia y Gastón, antagonista del film. Allí, profundizamos en las relaciones de poder desiguales, la construcción del machismo en base a significantes como el: valor, violencia, respeto y dominación. También indagamos los procesos restrictivos y condicionales en los varones como el rito sexual y la competencia por la virilidad.

Continuamos con el capítulo analítico de lxs sujetxs abyectxs, que consta del estudio realizado en lxs personajes de Le Fou y Agatha. Lx primerx de ellxs fue publicitado como el primer personaje “abiertoamente gay” en la historia de Disney y la segunda ocupa un doble papel como indigenta/bruja de la historia. De esta forma, realizamos un trabajo sobre los modos de [re] presentar las sexualidades “no hegemónicas” dentro las lógicas audiovisuales de la cisheteronorma. Es así que se hizo foco en los estereotipos, puesta en escena y funcionalidad dentro de la trama de dichos actorxs, para así intentar mostrar la matriz dominante y los modos de narrar aquello que no entra en los cánones normativos del género y la sexualidad.

Como dijimos, el capítulo ocho aglutina algunos apuntes a modo de conclusiones, reflexiones y análisis del propio camino recorrido a lo largo del trabajo de realización de este T.I.F. El último apartado presenta la bibliografía utilizada.

1. El cerebro del Ratón: Disney, las princesas y las Industrias Culturales del cine en la Argentina

El siguiente capítulo tiene como objetivo principal contextualizar a nuestro referente empírico y focalizar en la importancia de su análisis como una obra producto de una Industria Cultural dominante en nuestro país. A su vez, se definirán las condiciones de producción que habilitan el accionar de estas industrias en territorio argentino.

Para cumplir estos objetivos el capítulo se encuentra estructurado en cuatro segmentos. En la primera parte del mismo, haremos una pequeña historización de los estudios Disney, desde su origen hasta su consolidación como gigante monopolístico internacional. Posteriormente, se realizará hincapié en la franquicia de “Disney Princesas”, en la cual nuestra película se encuentra enmarcada. La misma, es una marca comercial, pero, a su vez, se podría definir como un subgénero cinematográfico en sí mismo con sus propias reglas y sentidos estilísticos.

A continuación, buscamos enmarcar los conceptos anteriores dentro de la noción de las Industrias Culturales. Explicaremos de dónde y con qué intención retomamos este término. De esta forma, daremos paso a la explicación de los procesos de extranjerización del cine en nuestro país y las relaciones desiguales que sustentan la dominación de productos de capitales norteamericanos por sobre los nacionales.

Tras haber definido y explicitado el rol de la empresa Disney en nuestro país, dedicaremos la última parte a contextualizar la película “La bella y la bestia” desde el consumo que alcanzó en la Argentina. A su vez, definiremos algunos conceptos claves que nos acompañaran a lo largo del recorrido analítico.

1.1.1 Breve historización: Fundación y crecimiento

The Walt Disney Company, fue fundada el día 16 de octubre de 1923 por Walter y Roy Disney junto con el animador Ub Iwerks. Su nombre oficial sería Disney Brothers Cartoon Studio, pero fue cambiado dos años después (D23⁴).

A 95 años de su inicio la industria Disney es en la actualidad uno de los conglomerados de medios masivos de comunicación y entretenimiento más poderosos del mundo⁵. Es propietaria de múltiples cadenas de televisión de aire y abierta, películas para cine y de distribución en formato VHS y DVD, programas de radio, parques temáticos en distintos puntos del mundo, portales de internet y múltiples franquicias de merchandising de sus productos y personajes (D23).

⁴ D23 es el Fan Club Oficial de Disney. Toda la información fue chequeada de su sitio web oficial, <https://d23.com/disney-history/> (revisado el día 22-11-2018).

⁵ Al momento de escribir este trabajo, Disney y Comcast se encuentran en una disputa global por posicionarse como el principal oligopolio comunicacional a nivel mundial. En 2018, The Walt Disney Company se aseguró la compra de 21st Century Fox (y todas sus compañías subsidiarias) en lo que marcó un duro golpe a las estrategias comerciales de Comcast. Adjuntamos el link de las notas que pueden ayudar a una mayor comprensión de estos sucesos. Revisados el 22-11-18. https://elpais.com/economia/2018/07/19/actualidad/1532009853_158224.html y <https://www.nytimes.com/2018/09/23/business/media/comcast-disney-sky.html>

En el año 1937 se estrena “Blancanieves y los siete enanitos” el primer largometraje animado del estudio, el cual sentaría el antecedente como primer éxito de la marca. La película marcó uno de los records de recaudación de todos los tiempos⁶. Por este hecho, la industria comenzó a enfocarse en los films para el cine y, tras los sucesos de la Segunda Guerra Mundial, el estudio volvió a apostar por los clásicos animados en “Cenicienta” (1950) y “La bella durmiente” (1959).

1.1.2 Las princesas de Disney

A finales de la década de 1990 y principio de los 2000, Disney Consumer Products (la división especializada en ventas de merchandising de Disney) había reducido su número de ventas en un 30%. Por esta razón, se decidió contratar a Andy Mooney, ex ejecutivo de la marca Nike, para hacerse cargo de la situación (Orenstein, 2006⁷).

Ese mismo año, Mooney crearía la marca “Disney Princesas”. Sería la primera vez que la empresa comercializaría personajes por separado del estreno de sus películas aglutinando diferentes historias. En 2001 la división de ventas generó alrededor de 300 millones de dólares y para 2012 ese número superaba los 3 billones. En la actualidad, se posiciona como una de las franquicias más rentables de Disney, promocionando todo tipo de productos para el consumo hogareño, tales como: ropa, maquillajes, juegos de mesa, vídeos (VHS, DVD, Blurays), muñecas, decoración del hogar, etc⁸.

Según Orenstein, parte del ingenio de la marca, es que el término “Princesas” está ampliamente construido en este caso. No todas las que la integran son de origen real⁹. Hoy en día, la categoría se encuentra compuesta por 11 princesas: Blancanieves, Cenicienta, Aurora, Ariel, Bella, Jasmín, Pocahontas, Mulán, Tiana, Rapunzel y Mérida.

1.2.1 Las Industrias Culturales: El cine y la Argentina

El término Industria Cultural (en singular) es acuñado, en los años setenta, por Horkheimer y Adorno haciendo referencia a la industrialización de los modos de producir arte. Ellos se realizaban una fuerte crítica a la constitución de un público plural indiferenciable “cultura de masas”. “...En el proceso de producción industrial, -que marcan lo producido con las huellas de la serialización, uniformidad, división del trabajo, masividad, etc.- se mina definitivamente la existencia de la singularidad en la obra de arte” (Brea en Bessone, 2010).

⁶ Marca que sostendría hasta el estreno de “Lo que el viento se llevó” (1939)

⁷ Peggy Orenstein, ensayista, conferencista, escritora del diario The New York Times y autora de bestsellers como “Esperando por Daisy” (2007) “Cenicienta se comió a mi hija” (2012) y “No me llames princesa” (2018). En el año 2006 publicó “¿Qué está mal sobre Cenicienta?” un ensayo en lenguaje cronicado, sobre la franquicia Disney Princesas, su crecimiento y el rol de los estereotipos en las niñas. Link: <https://www.nytimes.com/2006/12/24/magazine/24princess.t.html?pagewanted=all> (Revisado el 23-11-18)

⁸ Para complementar esta información, la siguiente nota, del año 2015, da referencia de los números que maneja la franquicia y la lucha entre empresas de juguetes para obtenerla. Link: <https://www.bloomberg.com/features/2015-disney-princess-hasbro/> (revisado en 23-11-18).

⁹ Los dos casos principales son Pocahontas y Mulán, dos de las cuales menos se comercializan porque sus “atuendos rústicos tienen menos potencial” (Mooney en Orenstein, 2006).

Lo que Bessone sostiene es que los autores de la Escuela de Frankfurt no comprendieron en su totalidad el cambio que el siglo XX se estaba gestando. El verdadero cambio estructural no se expresaba en la mercantilización de la cultura, algo que ya sucedía en ciertas disciplinas, ni en la aplicación de procedimientos industriales que también era utilizado para la época. El verdadero punto de crisis se encuentra en la expansión del mercado cultural y la explotación socioeconómica de la denominada “cultura de masas” (Bessone, 2010; Zallo 1992).

Esta ambivalencia en la producción cultural susceptible de reproducción es muy fuerte y se puede observar en que por un lado se produce una democratización de la recepción cultural y generación de nuevas formas culturales, y al mismo tiempo por otro lado, se da una irrupción directa del capital en el ámbito de la creación y producción cultural, generando nuevos condicionamientos. Por ejemplo aparece el cine, como “séptimo arte”, y a la vez un imperio de acumulación de capital como Hollywood. (Bessone, 2010: 3)

En esta era de hiperindustrialización de la cultura, “el poder de las Industrias Culturales (en plural) radica en los conglomerados transnacionales que concentran la mayor parte de la producción y comercialización de bienes y servicios” (Getino, 2008: 48). El crecimiento de la economía norteamericana se debe en gran parte a la presencia persuasiva de sus productos culturales y comunicacionales. Los avances tecnológicos, la concentración de las herramientas de producción, la hiperreproductibilidad a bajo costo, han marcado un terreno propicio para la dominación de un grupo hegemónico.

Las industrias culturales han pasado de forma acelerada en los últimos quince años de ser un sector marginal de las economías occidentales desarrolladas a representar una tasa nada desdeñable y creciente de los respectivos productos internos brutos. (Luis Bonet en Getino, 2008: 48)

1.2.2 Disney y el Cine argentino

El proceso de dominación de los productos culturales norteamericanos y el rol preponderante de las empresas transnacionales, puede evidenciarse en la situación que el cine argentino vive hace años.

En el año 2017, en que se estrena nuestro referente empírico, “La Bella y la Bestia”, el cine argentino recibió 49.402.057 espectadorxs¹⁰, lo que representa una reducción del 3,08% en comparación con el 2016 (INCAA¹¹). De este total, 6.503.811 asistieron a presenciar películas de origen nacional, lo cual indica un descenso del 11,49% con respecto del período anterior.

Estos números deben contextualizarse en un marco que promociona más el cine extranjero, principalmente las grandes producciones hollywoodenses¹², sobre las realizaciones

¹⁰ La cifra incluye también funciones especiales por festivales.

¹¹ Datos extraídos del “Anuario 2017 INCAA de la industria cinematográfica y audiovisual argentina” publicado por INCAA (Instituto Nacional de Cine y artes Audiovisuales).

¹² Como explican González, Barnes y Borello: “La producción cinematográfica en Estados Unidos no se reduce a Hollywood, ya que hay otros centros importantes de producción, como Nueva York. También hay que tener en cuenta que incluso dentro de Hollywood existe una producción independiente que funciona de un modo muy distinto al de las productoras dominantes. No obstante, aquí nos referimos

locales. Esto se traduce en más días de proyección y más salas para los tanques de capital norteamericano. A su vez, se debe tener en cuenta las versiones en 3D, donde los tickets tienen un precio mayor.

El grueso de los mercados locales es absorbido por películas extranjeras o, más precisamente, de los Estados Unidos. El dominio norteamericano a nivel global no es una novedad sino que se da desde principios de siglo XX. Sin embargo, ha habido importantes cambios en la estrategia de expansión y conquista de mercados. Miller y Maxwell (2006) sostienen que Hollywood estableció su dominio siendo una industria basada en la propiedad (de estudios de filmación, salas de exhibición y hasta estrellas de cine), es decir, a partir de la integración vertical de todo el sistema de producción y consumo cinematográfico. Pero luego se transformó en una industria basada en el conocimiento (*knowledge-based*), en la que las habilidades y las redes juegan un rol preponderante. De la estrategia de integración vertical y la producción de películas en serie, se pasó a un sistema de producción más flexible y orientado a producir una menor cantidad de películas pero con mayores presupuestos y una aplicación intensiva de conocimiento. Christopherson apunta que la cantidad de películas estrenadas por las *majors*¹³ pasó de 76 en 2001 a 37 en 2010. Por su parte, Falicov subraya que un “tanque” de Hollywood apuesta a campañas rápidas, intensas y de altos costos para el fin de semana de estreno. (González, Barnes y Borello; 2014: 56)

A este sistema de producción debemos sumarle el componente de las empresas distribuidoras, las cuales funcionan como nexo facilitador entre las productoras y los exhibidores. “En Estados Unidos, cuatro distribuidoras acaparan el 81,9% del mercado...Además poseen oficinas en cada uno de los mercados medianos y grandes (la Argentina inclusive)” (Scott en Gonzales & otros, 20014: 56). Estas filiales funcionan con un acuerdo tácito de coparticipación con los exhibidores, generando ganancias en un grupo reducido y concentrado, comercializando las películas más taquilleras de las *majors*¹⁴ norteamericanas e incidiendo directamente sobre la confección del calendario de los cines argentinos (Getino 2005, 2008; González & otros, 2014).

Si bien el segmento de la distribución ha estado siempre concentrado, hoy los diez principales distribuidores acumulan más del 95% de la facturación bruta, correspondiendo a las grandes distribuidoras estadounidenses -Buena Vista International (Disney), Warner, Fox, Columbia Tristar y UPI (Universal -Paramount)- algo más del 75% Las principales empresas nacionales superan apenas el 15%, frente al 30% que detentaban en 1996

Este claro predominio de las grandes empresas distribuidoras de capitales extranjeros se basa en la distribución de las películas extranjeras -que son las que mayoritariamente ocupan el mercado del cine-, aunque en los últimos años también han ido captando un mayor porcentaje de la distribución de películas nacionales. (González & otros, 2014: 64)

Recurramos nuevamente a los datos brindados por el INCAA del año 2017, para evidenciar el rol de las productoras en nuestro cine. The Walt Disney Company Argentina S.A distribuyó, durante el ciclo pasado, el 4,52% del total estrenado. Entre ellas, 8 extranjeras y 13 argentinas.

principalmente a las majors de Hollywood dado que son las que producen y distribuyen los “tanques” que marcan la diferencia en la taquilla.” (2014: 54)

¹³ La cursiva pertenece a la cita original.

¹⁴ Con este término se refiere habitualmente a los grandes grupos empresarios que conforman la Motion Picture Association of America (MPAA). Ha habido cambios en su composición, pero actualmente serían seis grupos: Walt Disney Studio Motion Pictures, Paramount Pictures Corporation, Sony Pictures Entertainment Inc., Twentieth Century Fox Film Corporation, Universal City Studios LLC, and Warner Bros. Entertainment Inc.

Obteniendo de esta forma un 27,32% del total de espectadores que asistieron al cine en ese período.

De las películas más taquilleras de ese año, encontramos que siete de las primeras quince, fueron distribuidas por Disney. Podemos apreciar en tercer puesto con 2.078.692 espectadorxs “La bella y la bestia”. Completan la lista: 5. “Mamá se fue de viaje” (Argentina), 6. “Moana, un mar de aventuras” (EE. UU); 8. “Piratas del Caribe 5: La venganza de Salazar” (EE. UU); 9. Cars 3 (EE. UU); 13. “El futbol o yo” (Argentina); 14. “Thor: Ragnarok”.

La participación de las distribuidoras transnacionales en las películas argentinas se debe a una normativa adoptada por el Estado argentino en 2012. Con una clara intención de fomentar la promoción de la industria nacional y aprovecharse de las redes comerciales mundiales de dichas empresas, resultó una paradoja que esto se tradujera en una concentración del 76% de las entradas para las *majors* (González & otros, 2014).

Hay que comprender también, que este sistema desigual de promoción y comercialización de películas de capitales norteamericanos, se traslada en una tendencia de lxs espectadorxs por preferir a los tanques de las productoras estadounidenses.

El poder de los monopolios estadounidenses se ve reflejado en grandes campañas publicitarias que explotan todas sus opciones: medios de comunicación, redes sociales y demás. Inclusive, llegando a representar más de la mitad del presupuesto de una película. Recordemos que, hablando del caso particular de Disney, cuenta con señales de TV, sitios de internet, señales de radio, etc.

Es importante señalar un proceso de transformación que se ha hecho más notorio desde mediados de los '80. Esta transformación está relacionada con la masificación del consumo audiovisual hogareño (TV, cable y VHS), pero también con la necesidad de adaptarse a las nuevas condiciones de la demanda. Frente a ello, las *majors* reaccionaron desarrollando el concepto de “tanque” (o blockbuster) como principal pilar de la industria. Esto Scott lo nota en el notable incremento de los costos de producción, y en un nivel de inversión en marketing que en ocasiones puede representar más de la mitad del presupuesto total de una película. También señala que, desde entonces, los ingresos obtenidos en los mercados de exportación han crecido con vigor, tal punto que en la actualidad superan por un margen considerable a la recaudación en el mercado norteamericano; y que las películas exitosas en ese mercado también triunfan en el resto de los países. (González & otros, 2014: 58)

1.2.3 Retromanía y Live-Action

Nuestro referente empírico se enmarca dentro del género musical, esto hace que la película se introduzca en una categoría estilística donde la temática del film gira en torno de los bailes y las canciones, como elemento fundamental para su desarrollo dramático. De esta manera, las coreografías y las letras de los temas interpretados, toman gran relevancia para la correcta comprensión del argumento del film. La trama está basada en una fábula de origen francés, no hay datos precisos de su fecha de creación, y a través de los años se han realizado múltiples variantes en su historia. En este caso, se trata de un remake de un clásico animado de la misma empresa de 1991.

Cuando utilizamos el término *remake* es un anglicismo que se utiliza en el mundo del cine para referir a una obra que reproduce la misma trama, personajes, detalles, de una versión anterior. En castellano, podríamos utilizar términos, a modo de sinónimos, como readaptación o reversión.

Para poner en contexto las razones que llevan a la empresa a apostar por los remakes, debemos entender los cambios generacionales en los consumos de productos audiovisuales. A través del ingreso de la televisión y la internet, para luego pasar de los VHS, a los Blu-ray y las plataformas de streaming como Netflix.

El cine fue perdiendo progresivamente su carácter de espectáculo masivo-popular, y pasó a focalizarse en los segmentos con mayor capacidad de consumo. Pero también ese público fue repensado como más complejo y diversificado, no necesariamente en el sentido de que buscara una mayor diversidad estética, sino en el sentido de poder optar entre productos distintos al concurrir a las salas. (González & otros, 2014: 59)

Cuando se abrieron los primeros nickelodeons¹⁵, estos fueron concebidos como espacios recreativos para los obreros. En sus momentos de ocio, las familias de clase proletaria asistían a sus funciones; por lo que el cine era un espectáculo masivo. Tras la irrupción de los televisores en los hogares, esto fue modificándose y las *majors*, como dijimos anteriormente, debieron innovar a las películas tanques. Por esta razón, los grandes estudios debieron apostar por fuertes campañas publicitarias y avances tecnológicos (imagen digital, 3d, etc.), para poder subsistir a este proceso de cambio.

Podemos relacionar este proceso con la idea de las readaptaciones. Para las grandes empresas, en nuestro caso Disney, relanzar antiguos éxitos les permite asegurarse una cierta cuota de espectadores, en vez de apostar a nuevas historias que podrían resultar como fracasos de taquilla.

Este proceso no es exclusivo del cine, sino que puede extrapolarse a muchas disciplinas. El escritor y crítico cultural especializado en música, Simon Reynolds, ideó el término “retromanía” para este fenómeno y afirma:

En vez de ser un umbral hacia el futuro, los primeros diez años del siglo XXI resultaron ser una década “re”. Los 2000 estuvieron dominados por el prefijo “re”: revivals, reediciones, remakes,

¹⁵ Primer tipo de espacio de exposición interior dedicado a proyectar películas.

reescenificaciones. Retrospección interminable... la década del reciclado rampante... Nunca existió en la historia humana una sociedad tan obsesionada por los artefactos culturales de su propio pasado inmediato... Esta clase de retromanía se ha transformado en una fuerza dominante de nuestra cultura. (2010: 10-14).

Como dijimos anteriormente, esta preferencia por reciclar historias se vincula también con la explosión de avances tecnológicos. Por esto, las reversiones estrenadas, combinarán *live-action* y animación digital, para la creación de mundos visualmente imponentes. El término *live-action*, nuevamente, es un anglicismo, utilizado principalmente en el universo audiovisual (tv, cine, videos-clips, etc) para dar cuenta de aquellas obras en que la imagen ha si obtenida mediante la filmación directa de actores o elementos reales. De esta forma, se las diferencia de los productos que utilizan animación de cualquier tipo, clásica (dibujos), digital, *stop-motion*¹⁶, etc.

Podríamos darle un inicio formal a esta tendencia en el año 2010, con el estreno de “Alicia en el país de las maravillas”, un remake en *live-action* del clásico animado de 1951. Posteriormente, en 2014, se estrenaría “Maléfica”, la cual es una nueva versión de “La bella durmiente”, pero narrada desde el punto de vista de la “bruja malvada”, la antagonista de la historia. Ya que otra característica que permiten las nuevas adaptaciones, es la posibilidad de modificar y actualizar ciertos componentes de las historias originales.

En 2015 se lanzaría “La cenicienta” contando con las mismas características que venimos reseñando, un remake en *live-action*. En 2016 “El libro de la selva” continuaría la directriz y en 2017 llegaría nuestro referente empírico, “La bella y la bestia”. Actualmente Disney tiene en carpeta más productos de este estilo. Al momento de escribir este TIF, se han revelado trailers¹⁷ de “Dumbo”, “El rey león” y “Aladdin” (Disney¹⁸)

Estos remakes, le brindan a la empresa la posibilidad de explotar dos grupos etarios distintos y asegurar una mayor cantidad de espectadorxs. Siendo productos dirigidos tanto al público de lxs nuevxs niñxs y, a la vez, a aquellxs adultxs que quieran revivir los clásicos de su infancia, con el plus agregado de la invocación digital:

El aprecio de la mayoría de los espectadores se dirige más bien a la calidad técnica de los medios de comunicación, su espectacularidad audiovisual (que se apoya en esa competencia técnica), la “confortabilidad” del acto de consumo y el placer que una historia bien narrada, con ritmo y acción, proporcione a sus disposiciones estéticas rutinarias. Estas disposiciones estéticas no se arraigan exclusivamente en la cultura nacional. En un mundo donde predomina desde hace décadas la cultura estadounidense en las pantallas de cine y de televisión, el gusto mediático ha incorporado la iconografía y los modelos afectivos e intelectuales de ese país, tanto en las

¹⁶ Traducción del inglés-Detener el movimiento es una técnica de creación de películas animadas en la que los objetos se manipulan físicamente en pequeños incrementos entre fotogramas individualmente fotografiados para que parezcan exhibir un movimiento independiente cuando la serie de cuadros se reproduce como una secuencia rápida.

¹⁷ Vídeos con pequeñas escenas e imágenes de la película a modo de adelanto comercial.

¹⁸ Canal de Youtube oficial de Disney, links a los trailers, revisados el 26-11-2018:

(Rey león) <https://www.youtube.com/watch?v=G1bwdW3S4jE>

(Dumbo) <https://www.youtube.com/watch?v=8LUyz76XP30>

(Aladdin) <https://www.youtube.com/watch?v=X36N3bshSOI>

audiencias masivas como en las de mayor nivel educativo. (García Canclini en González & otros, 2014: 60)

1.2.4 “La bella y la bestia” en Argentina

Nuestro referente empírico se estrenó en las salas argentina el día 23 de marzo de 2017 (INCAA). En su primera semana de proyección consiguió 834.254 localidades vendidas, logrando la mejor semana de ventas de ese año e inclusive la mejor marca desde la finalización de las vacaciones de invierno de 2016 (Ultracine¹⁹).

Para final de mes, la película se había convertido en la “más vista en su estreno”, alcanzando números cercanos al millón de espectadores²⁰. Al concluir abril, tras siete semanas en cartelera, logró superar la barrera de los 2 Millones de asistentxs, quedando en segundo puesto, detrás de “Rápidos y Furiosos 8”²¹.

Al terminar el 2017, “La Bella y la bestia” se posicionaría en tercer lugar del ranking de público en los cines argentinos, detrás de “Mi villano favorito 3” y “Rápidos y furiosos 8” (Cines Argentinos)²². Debemos tener en cuenta que “Mi villano favorito 3” fue estrenada el 29 de junio de 2017 (INCAA), aprovechando las vacaciones de invierno, históricamente uno de los puntos más altos de venta de tickets (González & otro, 2014).

En cuanto a recaudación, la readaptación de Disney conseguiría \$201.386.103 en funciones 2D y \$86.114.828 en proyecciones 3D, también quedando en tercer lugar. Consiguiendo un total, en nuestro país, de 287.500.931 pesos argentinos. En el mundo alcanzaría una cifra de u\$d1.263.521.126, registrando el decimocuarto puesto en la grilla de películas que superaron la barrera del billón de dólares (IMDB²³).

Los diversos portales de internet que se dedican a reunir críticas y promediar puntajes para las películas, han dado números elevados en cuanto aceptación al film. Dos de las más conocidas a nivel internacional son Rotten Tomatoes y Metacritic.

En el caso de Rotten Tomatoes, se contabilizan 336 reseñas de críticos especializados, de ellas 239 cuentan con calificaciones positivas, contra 97 negativas. Dando de esta forma un total de 71% sobre 100 a favor. En otro ranking, 85.609 espectadorxs votaron a la película, brindándole un 81% sobre 100²⁴.

En el portal Metacritic, se registran 47 críticas de especialistas habilitados por el sitio. Con un total de 30 valoraciones positivas, 16 intermedias y una negativa; consagrando una calificación

¹⁹ Link a la noticia <https://web.ultracine.com/argentina-la-bella-y-la-bestia-arraso-en-su-primera-semana/> chequeado 26-11-2018.

²⁰ <https://web.ultracine.com/marzo-2017-el-segundo-mejor-mes-de-la-historia/> chequeado 26-11-2018.

²¹ <https://web.ultracine.com/argentina-la-bella-la-bestia-paso-los-2-000-000-espectadores/> chequeado 26-11-2018.

²² <https://www.cinesargentinos.com.ar/ranking/2017/> Chequeado 26-11-2018.

²³ https://www.imdb.com/imdbpicks/29-billion-dollar-grossing-movies/ls063095038/?ref=ls_mv_sm Chequeado 26-11-2018.

²⁴ https://www.rottentomatoes.com/m/beauty_and_the_beast_2017/ Chequeado 26-11-2018.

de 65 sobre 100. En el caso de los usuarios, se cuentan 407 evaluaciones a favor, 134 medias y 90 condenatorias; resultando en 6.8 de 10²⁵.

En la argentina, el sitio Todas las críticas, es el encargado de aglutinar las reseñas realizadas en nuestro país y promediar una valoración final. Con nuestro referente empírico, se toman 55 críticas²⁶, de ellas 47 (o sea el 85%) son positivas y solo ocho (el 15%) negativas. Finalizando en un total 70 % de aprobación sobre el 100²⁷.

²⁵ <https://www.metacritic.com/movie/beauty-and-the-beast-2017> Chequeado 26-11-2018.

²⁶ El caso de “Todas las críticas”, su algoritmo de rastreo contabiliza desde reseñas en diarios nacionales y páginas especializadas, hasta blogs y páginas que podrían denominarse más “informales”; a diferencia de lo que hacen Metacritic y Rotten Tomatoes, que solo retoman reseñas de periodistas y medios habilitados.

²⁷ <http://www.todaslas criticas.com.ar/pelicula/la-bella-y-la-bestia-2017> chequeado 26-11-2018.

2. Hacia el Estado del Arte: Genealogía de los antecedentes rastreados.

En este apartado se presentará un relevamiento de los diversos trabajos y enfoques que constituyen los principales antecedentes de nuestra investigación. Para una mejor organización de los mismos se expondrán divididos por ejes temáticos, del más abarcativo al más específico. Para la confección de los grupos, se utilizarán como agentes organizativos las siguientes palabras claves: *Género, representación, cine y Disney*. Los términos repasados servirán únicamente como unidades de orden, ya que sus conceptos y enfoques teóricos serán explicitados en capítulo referido al marco teórico.

2.1 Los estudios de género y el cine

Un primer macro-eje es el que vincula los estudios de *género* con la institución *Cine*. En esta primera instancia, se tomará el primer material reseñado: “Cine y estudios de género: Imagen, representaciones e ideología. Notas para un abordaje crítico” (2006), de la licenciada en Comunicación Social (UNLP) y Doctora en Ciencias Sociales y Humanas (UNQ), Paula Laguarda.

En dicho trabajo se abordan histórica y críticamente las principales líneas teóricas que vinculan ambos términos. Allí, ubica los comienzos de la relación teórica a partir de la década del 70, principalmente en Estados Unidos e Inglaterra. El camino iniciático surge asociado a la crítica del cine clásico Hollywoodense (de los años 30 y 40) que, según los estudios feministas, representaba arquetipos de mujeres relegadas a posiciones narrativas subordinadas y objetivadoras. Así, los colectivos feministas se encargaban de examinar el lugar que la mujer ocupaba en las historias, para localizar y revelar relaciones entre las representaciones cinematográficas y la vida real.

De esta manera, el artículo de Laguarda continuará historizando el camino transitado y la apertura de nuevos enfoques logrados al incorporar herramientas de otras disciplinas (como la psicología y la antropología) a lo largo de las décadas. Este material valió como un primer acercamiento al campo epistemológico en que buscábamos ingresar y para conocer referentes de la disciplina que luego marcarían nuestro camino teórico y práctico.

A través del trabajo anterior, dimos con la obra de Annette Kuhn, investigadora feminista británica reconocida por sus estudios sobre el dispositivo cinematográfico. La autora tenía una mirada crítica sobre el formalismo y hermetismo de algunos estudios, por lo que decidió incluir una mirada más amplia. Innovando en su época, al incorporar herramientas metodológicas de la semiótica de Roland Barthes y Christian Metz, la metodología de Kuhn analiza al film como un texto, al que se debe deconstruir para descubrir los procesos de producción -e invisibilización- de significados propios de la película y sus recurrencias en una macro-estructura, que es la industria cinematográfica en sí. A los resultados de esa primera instancia se los debe extrapolar al contexto social e institucional de la obra, esto quiere decir, ubicarla en un tiempo y lugar histórico y cultural en que fue producida y las condiciones propias del aparato fílmico, por ejemplo el género²⁸ en que se encuentra circunscripta.

Para este T.I.F, se trabajó con su libro “Cine de mujeres: Feminismo y cine” (1991). En este escrito, la autora propone indagar en “¿Cuál es, puede ser, o debería ser, la relación entre el feminismo y el cine?” (1991: 18). Con esta idea como motorizante, comienza un proceso de

²⁸ En este caso el término se utiliza para denominar al género cinematográfico, una unidad organizativa que clasifica las obras fílmicas según criterios de estilo, narración e iconográficos.

revisión y crítica de los últimos 10 años de trabajos en la materia. Así, este libro, como el artículo de Paula Laguarda, aportó mucho material teórico para ingresar en las tradiciones que acompañan al objeto de estudio.

Aun así, la metodología propuesta por Kuhn, se encuentra muy anclada en el film como texto y utiliza herramientas de la semiótica de Barthes. Estas, a nuestro criterio, resultan insuficientes para analizar la película e intentaremos superarla con la hermenéutica de la imagen, propuesta por Caballero y Zurian (2013), esto se detalla en el capítulo referido a la propuesta metodológica.

A su vez, Kuhn se concentra únicamente en la figura de la mujer para su análisis y deja de lado otros colectivos discriminados como los homosexuales, transexuales, travestis, etc. Sus articulaciones no contienen anclaje con las nociones de raza, etnia, clase social, ni edad. Puntos nodales que nuestro trabajo intentará interrelacionar a lo largo del análisis.

Para concluir con este eje, citaremos una obra de origen argentino; el libro "Otras historias de amor: Gays, lesbianas y travestis en el cine argentino" (2008) del compilador, Adrián Melo. Licenciado en Sociología (UBA) y Doctorando en Ciencias Sociales, Melo aglutina en este trabajo artículos de diversos autores nacionales, con el objetivo de analizar las formas de representación fílmica de las diversidades sexuales desde los años treinta hasta actualidad en el cine argentino.

Este documento marca un antecedente valioso para todos los trabajos posteriores en materia de cine y género, sexualidades disidentes, fetiches y estereotipos. En la obra se examina cómo entre 1933-2007 se ha tratado (principal o lateralmente) a los personajes homosexuales y travestis; detectando así las problemáticas que se presentan a la hora de trabajar con sexualidad e identidad, siempre en una relación directa con el contexto en que la obra se enmarca.

Aunque el trabajo de Melo dialoga mucho con el nuestro, las principales diferencias radican en el corpus de trabajo, uno centrado en la industria cinematográfica argentina y el propio en las *majors* norteamericanas viéndolas desde el prisma de las Industrias Culturales dominantes en nuestro continente. Asimismo, las metodologías y enfoques teórico-prácticos varían según el autor de cada artículo y el referente sobre el que esté trabajando. Podríamos resumir que, a grandes rasgos, el mayor aporte que este libro nos brindó es el de abrir el ojo analítico para la interpretación de cierta simbología oculta en los materiales audiovisuales y la conformación de los arquetipos cristalizados en el imaginario audiovisual local como: el mariquita o mariposón y la marimacho, etc.

A su vez, nuestra propuesta metodológica busca una articulación con los elementos internos del dispositivo cinematográfico, estos son: encuadre, iluminación, coloración, uso de planos y movimientos de cámara. Mientras que, en el libro de Melo se concentran en la personificación de personajes y su uso narrativo para las tramas. Aun así, se destaca mucho el trabajo de reconstrucción y análisis en clave histórica, comprendiendo las representaciones en constante diálogo con el momento socio-histórico en que se producían y exhibían.

2.2 Las representaciones de género en el discurso mediatizado

El siguiente eje a desarrollar se organiza con los conceptos de “Género”, “representación” y “medios” como núcleos organizativos. A su vez, se complementará con el término “estereotipos”.

Aquí destacaremos el trabajo de la Doctora en Antropología Social y Lic. en Comunicación Social, Silvia Elizalde, quién a lo largo de su carrera se ha desempeñado en los estudios culturales de jóvenes y género.

Nosotros, retomaremos su artículo “Todos contra la nena: Mujeres jóvenes y significaciones mediáticas del género y la sexualidad” (2013), en el que realiza un análisis a los modos de representación y percepción de la mujer en los medios de información (diarios y noticieros argentinos). Elizalde sitúa, en diálogo con los trabajos de la filósofa Judith Butler, los procesos y variables que trabajan en la constitución del género de lxs sujetxs: sexo, raza, etnia, clase social, de esta forma evidencia cómo en los procesos de enunciación del significante mujer y de *lo femenino* pueden rastrearse mecanismos de estigmatización y discriminación en las retóricas ideológicas de los medios de comunicación.

La principal diferencia del trabajo de la autora con el nuestro reside en que se especializa en las significaciones mediáticas producidas por los grandes agentes de noticias del país (Diarios matutinos y vespertinos, en papel y digital). Su intención radica en entender cómo se construye la mujer mediáticamente, entrecruzando este significante con las variables de género-edad-clase social; para, de esta forma, localizar e evidenciar procesos de estigmatización y discriminación y así poner en pugna las relaciones de poder que operan en los medios de comunicación. Elizalde complementa a este proceso con un análisis de las respuestas y comentarios del público en los portales digitales.

Nosotros no estudiaremos en este trabajo la respuesta de lxs espectadorxs, dejaremos ese proceso para futuras investigaciones que quieran encargarse de la recepción de los films. Asimismo, la relación de los medios informativos con las sociedades difiere del que puede lograr una película, hablamos de narrativas y estrategias enunciativas muy distintas. Aun así, destacamos el aporte de Elizalde a nuestro T.I.F entendiendo la necesidad de estudiar cómo se modulan las subjetividades cotidianas en tiempos de capitalismo mediático y atravesadas por las relaciones de poder y las variables de raza-etnia-clase social-edad-género-corporalidad.

Al trabajo realizado por Elizalde, podemos relacionarlo con “¿Qué ves cuando me ves?: Imágenes de mujeres y modos de ver hegemónicos”, producción en conjunto de Carolina Justo Von Lurzer, Carolina Spataro y Mauro Vázquez²⁹ (2008). En este artículo lxs autores esbozan algunas líneas teóricas que trabajarán en su tesis de Maestría en Comunicación y Cultura (UBA). Esta investigación focaliza en la construcción de los modos de representar al Otro. Principalmente del significante mujer, quien, en términos de Bourdieu (2000), se ha construido culturalmente como un cuerpo-para-otro, expuesto a la objetividad y los discursos del hombre (patriarcado). Estos esquemas de percepción por los que la realidad se vuelve inteligible para lxs sujetxs son cimentados en los discursos culturales, sociales y económicos.

²⁹ Lxs tres autorxs son Licenciadxs en Ciencias de la Comunicación de la Universidad Nacional de Buenos Aires (UBA), maestrandxs en la Maestría de Comunicación y Cultura y Doctorados en Ciencias Sociales.

La primera parte del documento de Spataro, Von Lurzer y Vázquez se concentra en definir el marco teórico en que se apoyan para su investigación y sobre el final focalizarán en el análisis de las Industrias Culturales, examinando letras de canciones de cumbia villera argentina, la representación de las trabajadoras sexuales en la televisión y la prensa gráfica y, por último, la invisibilización de las mujeres migrantes en el lenguaje mediático.

El principal aporte de este trabajo para nuestra investigación reside en la conceptualización de “los cuerpos disponibles” y “cuerpos negados” que, en relación con Elizalde, se centra en las cadenas de significantes mediatizados que construyen, y cosifican, a la mujer como un objeto. De esta forma, hablar de “Cuerpos disponibles” se refiere al cuerpo hegemónico ponderado por las publicidades: mujer-joven-blanca-flaca-depilada-maquillada-alta-con senos y cola grandes; constituida como un objeto de valor y deseo para la mirada del hombre.

Los cuerpos “negados” serían todxs aquellxs que entran en el terreno de la abyección (Butler, 2018), lxs indeseables, lxs invivibles. Así, las mujeres que no encajan con los parámetros de hegemonía pasan a ser criminalizadas, estigmatizadas, discriminadas e invisibilizadas por su corporalidad, raza, franja etaria, identidad sexual, clase social.

A modo de crítica, podríamos resaltar que tanto el trabajo de Elizalde como el de Von Lurzer, Spataro y Vázquez se concentran únicamente en las significaciones en torno al significante mujer y el cuerpo femenino. Para nuestro análisis, es primordial incorporar aquellas investigaciones que estudien el amplio abanico de sexualidades no hegemónicas.

En este punto, retomamos la Tesis de grado “La homosexualidad en la pantalla chica: Representaciones mediáticas en ficciones argentinas contemporáneas” (2014) de la Lic. En Periodismo y Comunicación Social (UNLP), Lucía Zovich. Dicho trabajo se concentra en el estudio de los modos de representar a los personajes gays en dos telenovelas argentinas de reciente emisión.

Su corpus de trabajo, se basa en “Farsantes” (Pol-ka, 2014) y “Sres. Papis: Los galanes del jardín” (Telefé Contenidos, 2014). El principal aporte para nuestro trabajo reside en la revisión histórica que la autora realiza, en diálogo con el libro de Adrián Melo nombrado anteriormente, Zovich repasa el recorrido de los personajes homosexuales en las ficciones televisivas de la Argentina, en constante vínculo con el contexto histórico y las luchas del movimiento LGBTTTIQ+. De esta manera, se reconocen los cambios que, a través del tiempo, las representaciones han cobrado en la televisión nacional, pasando de roles secundarios a protagonistas, de funciones puramente cómicas al drama y la seriedad; tocando temas tabús para la sociedad.

Aun así, Zovich reconoce el rol económico que persiguen las productoras y que, siempre estos giros se producen a destiempo de las luchas que el colectivo marginalizado persigue/consigue. La metodología aplicada difiere mucha de la nuestra. La investigadora se enfoca más en un análisis de las condiciones de producción del texto que de los elementos internos. Así, utiliza entrevistas en profundidad y semiestructuradas con productores, actores y demás agentes relacionados con la toma de decisiones a la hora de realizar el producto.

Asimismo, Zovich se preocupa por la relevancia que estas representaciones tienen para lxs colectivos LGBTTTIQ+ y para el público en general. Para esto, dialoga con representantes de los grupos por los derechos de los homosexuales y realiza un análisis cualitativo de los comentarios en redes sociales, fans clubs y demás de las telenovelas visionadas. En cuanto al producto en sí, la autora se concentra en un análisis de diálogos principalmente, relacionándolo con algunas escenas y momentos clave de la trama para desarrollar su análisis.

Consideramos importante incluir en este eje, la ponencia “Hay T más allá del cliché”. La misma fue presentada por el alumno Aramis Lascano (FCJyS/UNLP³⁰), en el marco de las “II Jornadas de Género y diversidad sexual”, realizadas en la Facultad de Trabajo Social (UNLP) en el año 2016. La misma dialoga con nuestro T.I.F, ya que nos invita a reflexionar sobre las narrativas audiovisuales que, con una mirada inclusiva. Se busca en este trabajo concientizar sobre las historias de travestis, transexuales y transgéneros; pero que, en su intento, caen en lugares comunes, *clichés* y estereotipos.

Puntualmente, analiza un capítulo de la serie “Cuentos de Identidad” (TV pública, 2014) y enfatiza que las narrativas caen en una dramatización extrema. Exacerbando el dramatismo y la conflictividad de lxs personajes, promoviendo relatos estereotipados y patologizantes de las vivencias de personas travestis, transexuales y transgéneros. También, hace hincapié en que estos productos son en su mayoría interpretadas por actorxs cis³¹. De esta forma, se produce una mirada reduccionista de lxs colectivxs LGBTTTIQ+ y llama a los medios masivos a relatar historias sobre las sexualidades e identidades de género diversas que vayan más allá de la carga negativa y dramática, para que estas no se vinculen únicamente con el sufrimiento de lxs protagonistas.

2.3 Disney y los estudios de género

El último eje a desarrollar será el de temática más específica, que podríamos denominar como “Estudios de género y Disney”.

La única investigación rastreada en la Facultad de Periodismo y Comunicación Social (UNLP), que utilice estos términos como palabras claves, es el T.I.F “Ser princesa: Análisis discursivo de la construcción de la mujer en las películas de Princesas de Disney” (2016) de las graduadas Juliana Simiele y Lozano Mariana.

Como su título lo indica, las autoras proponen abordar las construcciones discursivas que se realizan por parte de los estudios Disney del signifiante mujer en su franquicia “Princesas”. Para esto, se valen de un corpus de personajes femeninos protagonistas de múltiples películas de la marca y analizan los diálogos, roles narrativos y las características de la personificación (tamaño, color de piel, vestimenta, rasgos corporales, etc.)

Su trabajo fue de gran ayuda para los momentos iniciales de nuestra investigación, puesto que muchos datos sobre la compañía y sobre las películas nos permitieron contextualizar nuestro objeto de estudio. No obstante, sus técnicas de trabajo se enfocan en una mirada de la lingüística y la semiótica de Mijaíl Bajtín, concentrándose únicamente en marcas textuales de la trama y los personajes. A diferencia de nosotros, que tomaremos herramientas propias de la Hermenéutica de la imagen (Zurian y Caballero, 2013) que se especifican en el capítulo sobre la propuesta metodológica.

En este mismo orden, destacamos el trabajo de la investigadora del Conicet Alejandra Martínez, Doctora en Ciencias Sociales (UBA) y Magíster en Sociología. La autora ha escrito diversos artículos sobre películas animadas para niños (de Disney y de otras empresas). Retomamos aquí su investigación “Normas de género en el discurso cinematográfico infantil: el eterno retorno “del final feliz”” (2012), co-escrita con Aldo Merlino. En ella se analiza cómo se

³⁰ Facultad de Ciencias Jurídicas y Sociales de la Universidad Nacional de La Plata.

³¹ Cis: Del latín “De este lado”, concepto que se construyó en contraposición de los trans (Del latín “Del otro lado”. En síntesis, refiere a aquellas personas cuya identidad de género coincide con el sexo que le fue asignado al nacer.

representan las normas de género en tres filmes animados: “La cenicienta” (1950), “La bella y la bestia” (1991) y “Shrek” (2001).

En este trabajo Martínez y Merlino hace hincapié en cómo los productos estudiados revelan una fuerte carga simbólica en la creación de sus personajes y sus roles. Éstos marcan sistemáticamente tipos altamente definidos de Hombre y Mujer y se construyen de manera dicotómica “sé es varón, porque no sé es mujer”. Estas representaciones, se convierten en “expectativas colectivas socialmente legitimadas”, lo que lxs autorxs definirán como “esperanzas subjetivas” incorporadas por su público. (A. Martínez, A. Merlino; 2012).

La óptica de lxs autorxs se enfoca en el rol ideológico que estos productos significan para el público infantil, lxs cuales no tienen la capacidad crítica para leer los subtextos de la trama y los sentidos operantes. De esta forma, se transmiten y refuerzan, por los productos culturales, regulaciones sociales que marcan pautas de acción y pensamiento, sobre aquello que es válido y legítimo para los varones y para las mujeres.

Su propuesta metodológica se centra en el análisis sociológico del discurso cinematográfico, retomando categorías de Bourdieu y Levi Strauss. De esta forma, su mirada del texto es estructuralista, concentrándose, casi exclusivamente, en la “estructura profunda”, concepto que retoman del lingüista Algirdas Greimas. Tomarán entonces, un grupo de personajes de los films seleccionados y estudiarán sus acciones, entendiendo que la trama no es importante, sino con el objetivo de revelar significantes ocultos en la base de la estructura organizativa del texto fílmico.

Nuestro trabajo, no adscribe a esta línea teórico-práctica, entendiéndola como reduccionista y que deja por fuera del análisis muchos elementos que hacen a la película en sí, como son los elementos internos que ya nombramos anteriormente. Aun así, destacamos como aporte de este artículo, información relacionada a la construcción arquetípica de los personajes, así como a las corporalidades tanto de protagonistas, como de los secundarios. Dichos datos se irán citando a lo largo del desarrollo analítico de nuestra investigación.

2.4 Algunas consideraciones finales

Para finalizar este capítulo, nos parece prudente destacar que una de las mayores dificultades a la hora de rastrear antecedentes para nuestro T.I.F, radicó en la propuesta metodológica. Por lo que hemos visto, la mayoría de los trabajos reseñados aquí dejan de lado el análisis de los elementos profílmicos: puesta en escena, luz, sonido; así como, a los propiamente fílmicos: tipos de planos, movimientos y angulaciones de cámara, encuadre, composición, etc. También, debemos destacar que, como nos recuerda Omar Rincón, cada pantalla trae consigo una narrativa y un discurso (2011). Por esto, no es lo mismo el estudio de una telenovela, al de un noticiero o una serie de televisión abierta, con el de una película.

Por esta razón, creemos pertinente destacar aquí los libros: “Nuevos conceptos de la teoría del cine” (Buttogyne, Flitterman-Lewis y Stam; 1992); “Como analizar un film” (Casetti y Di Chio; 1991) y “Análisis del film” (Aumont y Marie; 1990). Estos, marcaron el camino de las técnicas y métodos aplicables para lograr nuestros objetivos y que luego se terminarían de encausar con “¿Tiene la imagen género? Una propuesta metodológica desde los *gender studies* y la estética audiovisual” (Caballero y Zurian, 2013). Por otro lado, la falta de investigaciones en nuestro país que vinculen a los estudios de género y el dispositivo cinematográfico desde una perspectiva que indague por los mecanismos propios de enunciación fílmica, resaltan la importancia y el valor de este trabajo.

Consideramos necesario concluir este capítulo haciendo mención al libro “Para leer al pato Donald: Comunicación de masas y colonialismo” (Dorfman y Mattelart, 2012). Este trabajo marca un antecedente valioso para todos los estudios posteriores que propongan analizar las Industrias Culturales y su potencial ideológico en las luchas simbólicas por el control de los sentidos.

En el año 1972, desde Chile, sus autores se preguntaban sobre el rol de los productos culturales de Disney, en este caso las tiras cómicas del Pato Donald, que reproducía, según ellos, ideología dominante norteamericana en nuestro país. Con una visión anclada en los estudios de Comunicación masiva, propios de la época y siguiendo la línea teórica de la Escuela de Frankfurt; este trabajo marcó los puntos de partida para aquellos estudios que se preocupan por la circulación, transmisión y lucha de los sentidos.

Salvando las distancias temporales, actualizando los anclajes teóricos a debates más contemporáneos y posicionándonos desde una perspectiva de género; esta investigación busca brindarle un humilde homenaje, claro en su título, al estudio inicial latinoamericano que puso en duda lo indiscutido.

3. Cultura-Poder-Cine-Género: Lineamientos teóricos y posicionamientos político-conceptuales

El siguiente capítulo tiene la finalidad de dar cuenta de los anclajes conceptuales y epistemológicos desde donde parte nuestra investigación. Buscamos realizar una contextualización de los términos y conceptos que guiarán nuestro análisis, así como de lxs autorxs que funcionarán como motorizantes del trabajo. Al mismo tiempo, se explicará cómo buscamos que dialoguen entre ellxs, aunque provengan de disciplinas diversas.

Vale aclarar, que estos son los conceptos preliminares que enmarcan la construcción de nuestro objeto de estudio y del referente empírico. Durante el desarrollo del T.I.F se incluirán y explicitarán otras nociones que no fueron profundizadas en esta oportunidad por cuestiones de organización del texto. A su vez, muchos de estos conceptos se repetirán y ahondarán en los distintos capítulos para conseguir una relación óptima entre todas las partes que estructuran a esta investigación.

3.1 La cultura y la comunicación

Nuestro trabajo se centra en el análisis de las representaciones audiovisuales, entendiendo el valor fundamental que los sentidos vehiculizados por el cine, como medio de comunicación, comprenden en el entramado sociocultural en que nos desarrollamos.

Nos posicionamos, teórica y políticamente, siguiendo la línea de los Estudios Culturales Latinoamericanos. Entendemos a la cultura como un campo de conflictos regido por lo simbólico y por los enfrentamientos por el control de los sentidos. Donde “lo cultural” se vincula necesariamente con las nociones de poder y hegemonía, así como de representación y de subjetividad (Richard y Walsh; 2010).

La cultura no puede separarse de la comunicación. Entendida ésta como el proceso de producción, circulación y construcción de sentido que interviene en el entorno de lxs sujetxs activos dentro del marco cultural. Siendo parte indisoluble de los mecanismos de creación de sentidos y significados (Martín-Barbero, 1987).

Es así que, adherimos a lo expuesto por Lucas Díaz Ledesma, director de este trabajo, cuando en sus Tesis Doctoral retoma a Héctor Schmucler y establece que “es imposible ignorar la dimensión ideológica que atraviesa y organiza a los procesos de comunicación más amplios, así como, a las dinámicas específicas de producción de sentidos en los medios” (Díaz Ledesma, 2018: 58).

Proponemos en esta investigación un enfoque pluri y transdisciplinar, que se pregunte por las relaciones de poder y los enfrentamientos que buscan establecer un orden legítimo cisheteropatriarcal del mundo social. Construir las producciones culturales como objeto de estudio nos otorga claves para entender las dinámicas y determinaciones de las prácticas sociales, así como su capacidad de construir la identidad social (Giménez, 2005).

3.1.1 Las industrias culturales y el cine como medio de subjetividades

Es en relación con esta intención de reflexionar sobre las relaciones de hegemonía y de preguntarse por las disputas de poder que atraviesan la cultura, que nos interesa focalizar en el cine, entendiéndolo desde la óptica de las Industrias Culturales.

Si bien este concepto fue popularizado por la Escuela de Frankfurt, se ha transformado y continúa en permanente debate (Bustamante, 2009). Siguiendo la línea teórica de Octavio Getino, investigador y director cinematográfico argentino, podríamos arriesgar una definición, clasificándolas como aquellas que: a partir de una creación individual o colectiva, producen bienes culturales intangibles, para ser fijados en soportes tangibles o electrónicos, que luego serán difundidos y comercializados masivamente bajo lógicas de mercado.

Como dijimos anteriormente, nos interesa posicionarnos desde los Estudios Culturales Latinoamericanos con el fin de comprender e intervenir las articulaciones concretas entre lo cultural y lo político (Restrepo, 2010). Buscamos evitar los reduccionismos y ampliar la categoría de “texto”, con la intención última de evidenciar [y transformar] condiciones concretas de explotación y dominación.

Las capacidades del cine como medio de transmisión de bienes culturales nos obligan a remitir al concepto de mediaciones, acuñado por el filósofo Jesús Martín-Barbero. Este concepto explica las cualidades técnicas y su habilidad para la representación; vinculándose con las posibilidades de recepción de los distintos públicos y con los lenguajes y potencialidades mediáticas que se entrecruzan en su consumo (Orozco Gómez, 2010).

Cuando nos referimos a cine, lo hacemos retomando toda la maquinaria que lo envuelve. Esto es, las estructuras institucionales, desde la producción, distribución y exhibición de una película y los elementos internos del dispositivo cinematográfico: iluminación, montaje, el movimiento de cámara, etc. Este tipo de análisis también incluye las reglas propias de las narrativas audiovisuales, tramas y personajes.

Como destaca Annette Kuhn (1991), todo discurso narrativo genera significados en y por sí mismo y constituye una forma de dirigirse a sus receptorxs, aunque éstos no sean totalmente consientes de este proceso. En el cine se movilizan significantes propiamente cinematográficos, como otros que no lo son: lenguaje oral, gestual, sonido, etc.

Omar Rincón nos invita a comprender que cada dispositivo audiovisual cuenta con sus especificidades narrativas, cada pantalla trae consigo una narrativa y un discurso. La industrialización y globalización de contenidos construyó una gama de formatos reconocibles que llegan al público con criterios de estética, estilo y mercadeo; preparados para que lxs espectadorxs los consuman aceptando sus reglas impuestas (Rincón, 2011).

Nos interesa preguntarnos por las construcciones audiovisuales. Reconocemos, de la mano de Getino, que

La imagen es constitutiva de la identidad de un individuo, de una comunidad o una nación. Sin imágenes – e imaginarios- la cultura no existe. La identidad tampoco. Y sin identidad, menos aún puede hablarse de desarrollo, sea éste personal, colectivo o nacional. Por esto podríamos sostener que el cine, como parte de las industrias del audiovisual, constituye un recurso de valor estratégico tanto para la cultura como para el desarrollo en general. (2008: 295)

Posicionarnos desde Latinoamérica y desde los Estudios Culturales propios de la zona, nos obliga a preocuparnos tanto por las problemáticas locales, como globales. Buscando nuevas formas de reflexionar, “de cuestionar, interrumpir, y transgredir los marcos epistemológicos euro-USA-céntricos” (Walsh, 2010: 95).

Por esto, proponemos un enfoque postcolonial. Esto quiere decir, producir conocimiento desde Argentina, comprendiendo el rol de las Industrias Culturales y sus relaciones de dominación, en clara vinculación con la economía y la hegemonía de las luchas de poder en la cultura. Priorizando la producción de significantes norteamericanos, por sobre los autóctonos.

De esta manera, entendemos la hegemonía desde la óptica de Gramsci y Williams, como un proceso de dominación de Unos (para nosotros representados en la figura de: el varón blanco cisheterosexual) sobre otros. Asimismo se tendrá en cuenta la particularidad de que ésta se perpetúa a través de diversos mecanismos, coercitivos y simbólicos. El objetivo es lograr un estado de homogeneidad de pensamiento y acción en los individuos, acorde con los intereses de los sectores dominantes.

Según Gramsci, la hegemonía cultural es el poder a través del cual las clases dominantes logran ejercer control sobre las clases sometidas. Este control se ejerce a través de instituciones (relacionado con el concepto de ideología de Althusser) tales como los medios de comunicación, la religión, el sistema educativo, etc. El sometimiento se esconde bajo un aura de naturalidad y se convierte en la mejor opción para los dominados, erradicando la potencialidad revolucionaria (Gramsci, 1949).

De esta forma, debemos comprender que los discursos cinematográficos que analizaremos son producidos desde una matriz ideológica, relacionada con el contexto en la que obra se realiza. Las películas son discursos sociales y, por consiguiente, producciones de sentido que, en tanto tales, están compuestas por operaciones constructivas que dan lugar a una configuración espaciotemporal de sentido (Verón, 1998).

Retomaremos, entonces, la noción de “Análisis cultural” de John B. Thompson, interpretando la película desde el marco en que es objetivada, intercambiada y transmitida. “Los fenómenos culturales pueden ser entendidos como formas simbólicas en contextos estructurados; y el análisis cultural puede interpretarse como el estudio de la constitución significativa y de la contextualización social de las formas simbólicas” (1998: 185).

3.2 Los dispositivos de sexo/género: Representación, estereotipos y normativización

Problematizar desde las producciones culturales y su anclaje con el contexto, es hacerlo sobre los significados que estos habilitan y que ocupan un rol en el tramado social de la realidad que habitamos. Como afirma Eduardo Restrepo, “no son significados que están en el nivel de la superestructura o de la ideología, sino que producen materialidades” (2010: 111)

La cultura atraviesa a lxs sujetxs, los enmarca y se expresa en las múltiples socialidades, corporalidades, subjetividades. Es una parte constitutiva de nosotrxs. Al recuperar las narrativas audiovisuales y relacionarlos con el contexto histórico en que se desarrollan, comprendemos a las Industrias Culturales y su rol como dispositivos sexopolíticos disciplinarios (Preciado, 2014) que, como marca el autor, es uno de los pilares sobre los que el capitalismo contemporáneo se apoya para la producción, gestión y control detallado de la diferencia sexual y de las identidades sexuales.

Resulta clave para nuestro trabajo definir los conceptos de género, sexo y sexualidad. Los mismos serán nodales para comprender las categorías de análisis que articularemos a lo largo del estudio. Debemos recordar que nos posicionamos adscribiendo a la línea teórica-política de aquellxs autorxs que producen conocimiento sobre estudios Queer y feministas, proponiendo borrar las fronteras del género impuestas y los discursos biologicistas instaurados. Analizamos las películas de Disney, en nuestro caso “La Bella y la bestia”, porque vemos en el imaginario audiovisual occidental una clara línea de relación con la norma cisheteropatriarcal dominante (Caballero y Zurian, 2013).

Por esto, retomamos el concepto de sexualidad desde los aportes del autor Michel Foucault, como el dispositivo de control y disciplinamiento social que regula las prácticas, deseos y comportamientos en lxs sujetxs (2012). Para el pensador francés, la sexualidad, es el resultado de un conjunto de redes de poder dominantes y se manifiesta en los efectos del cuerpo y las relaciones sociales; que es vigilado por un dispositivo de control: tecnología del sexo.

La filósofa Judith Butler se basará en la teoría de Foucault y, a su vez, retomará conceptos del psicoanálisis de Freud y Lacan, para desarrollar su “teoría de la performatividad”. Para Butler, tanto el sistema binario de sexos (hombre/mujer), la sexualidad y el género; son todas construcciones sociales, no existe nada que pertenezca a una categoría natural (inmutable). Para ella, la categoría de sexo opera como normativo o “ideal regulatorio” y el género es el mecanismo por el cual se reproduce y se regula al sistema hombre/mujer y el deseo sexual (heterosexual). “Es en base a esta “generarización” de los cuerpos que el género constituye al sujeto y no el sujeto quién decide su género. Esta restricción constitutiva es la que postula al género como “una operación articuladora de poder”, que no solo regula sino que produce *la materialidad de los cuerpos*³². (Butler, 2006)” (Tagliaferri, Lorea, 2013: 22).

Aquí, retomamos a otra teórica feminista del género, quién, además se ha especializado en estudios cinematográficos, Teresa de Laurentis. La autora, desarrollará el concepto tecnologías de género (De Laurentis, 1987), para seguir la línea del trabajo de Foucault. Comprendiendo, al igual que Butler y Bourdieu, que hay una construcción performática que actúa sobre los cuerpos y se constituye desde la repetición discursiva. Estos discursos son el resultado de una compleja red de tecnologías políticas como el cine, la literatura, la familia, las teorías, las políticas de Estado, las instituciones, etc. (Arnés, 2014).

³² La cursiva proviene de la cita original.

De Laurentis observará al género como “el producto y el proceso de representación y auto representación de modelos jerarquizados de masculinidad y feminidad difundidos por las formas culturales hegemónicas de cada época que todxs repetimos o, incluso, de las que nos desviamos (afirmando o negando, siempre se reconoce la norma, salirse del sistema es imposible) (Arnés, 2014). Así, la autora iguala la noción de género con la de ideología de Althusser.

Entonces, nos interesa preguntarnos por el sistema de poder que, en relación con el momento sociocultural e histórico, define y moldea a un paquete de sexualidades, prácticas, normas, tradiciones valores, estereotipos y corporalidades que se reproducen y legitiman en la sociedad; delimitándolos dentro de los límites de la inteligibilidad o la abyección (Butler, 2016, 2018). Siempre observando y analizando desde las representaciones de los productos culturales, en este caso la película “La Bella y la bestia” (2017), reconociendo su rol como Industria Cultural.

3.3 Representación y Estereotipo

Dos categorías claves para el desarrollo de nuestro trabajo son las de “representación” y “estereotipos”. Las mismas serán utilizadas en las categorías de análisis que se confeccionarán en base a nuestro corpus de trabajo. Estos dos términos trabajan en vinculación directa con los de género y sexualidad que reseñamos anteriormente.

Tomaremos la definición de representación brindada por De Certeau, ya que entendemos que es la más apropiada para nuestros objetivos: “La representación es siempre una convención que tiene el tiple del carácter de poner de manifiesto una totalidad en sí misma inasequible, de ser susceptible de un control, por último, de tener una función operativa al tener un cierto poder.” (De Certeau, 1995: 54)

Cuando los medios representan a un grupo “jóvenes”, “adolescentes”, “adultos”, “hombre”, “mujer”, etc. Se ponen en juego mapas de sentidos que atraviesan un conjunto heterogéneo de formas mediáticas (Hall, 1981 y 2010; Bourdieu, 2010; Elizalde, 2013). Esta “transformación figurativa” (Elizalde, 2013) puede – y debe- leerse en clave de género, raza, clase y edad.

Los efectos de los textos mediáticos no son directos, sino mediados a través de otros procesos: su discurso ideológico no actúa de manera aislada sino en el marco de la producción de significaciones compartidas en condiciones históricas concretas (...) El carácter dinámico de los mecanismos ideológicos (...) conectados al proceso mayor de la hegemonía, que opera en el discurso cotidiano como un sistema avanzado de advertencias sobre las actuaciones deseables e indeseables del género, en sus específicos y desiguales cruces con la clase y la edad. (Elizalde, 2013: 78)

Cuando las representaciones se repiten frecuentemente, comienzan a generarse los estereotipos. Los mismos son figuras retóricas que se cristalizan en el inconsciente colectivo y funcionan para distorsionar, simplificar y reducir aquello que se representa a una serie de atributos seleccionados, en detrimento de otros, por un sector dominante (Gamarnik, 2009).

Las características elegidas para representar tienen un anclaje en la realidad. Pero son reductivas en el sentido de que son seleccionadas de una larga lista de otros atributos. También, porque al apoyarse en un sistema institucional (los medios masivos), se toman como figuras legítimas y verdaderas por la sociedad.

Su éxito reside en ocultarse como “naturales” (invisibilizados por la recurrencia temática y por los mecanismos propios del medio), se incorporan en el sentido común como definiciones

obvias y claras. Por esto coincidimos con Cora Gamarnik cuando afirma que “Los estereotipos funcionan de este modo como una forma más de violencia simbólica, la forma de violencia que se ejerce con la aceptación tácita de quien la padece” (2009: 2).

De esta forma, lxs autorxs hacen hincapié en cómo las representaciones de las películas colaboran a naturalizar y reproducir las relaciones desiguales en un sistema hegemónico, como lo es la monogamia heterosexual. La construcción de personajes, las tramas y las formas de narrarlas, cimentan el entramado social.

Podemos localizar, a lo largo de la historia, en la empresa Disney y todas sus películas de princesas³³, aquellos elementos de contenido producidos por las grandes productoras de Hollywood que, conservando algunos, modificando o adaptando otros, participan activamente en la dinámica cultural de conformación de sentido social.

Estos remanentes residuales y otros emergentes (Williams, 2000), muestran que “lo cultural” no es algo estanco, sino que la cultura se encuentra en movimiento constante, para que sus prácticas hegemónicas y dominantes puedan así, constituir y mantener el soporte del entramado social. “Desde el momento en que nos hallamos considerando permanentemente las relaciones dentro de un proceso cultural, las definiciones de lo emergente, tanto como de lo residual, sólo pueden producirse en relación con un sentido cabal de lo dominante” (Williams, 2000: 146).

³³ Esto puede extenderse, como dijimos anteriormente, a prácticamente todo el abanico del imaginario audiovisual occidental. Principalmente, si se trabaja con producciones de las productoras *mainstream*.

4. Anclajes metodológicos: Directrices conjuntas y procedimientos conciliables

Este capítulo busca trazar el camino que se siguió para la localización y construcción del encuadre metodológico más adecuado, teniendo en consideración nuestro objeto de estudio, nuestro referente empírico y nuestros objetivos planteados.

Entendemos a la metodología como la batería de operaciones y herramientas que utilizaremos para intervenir nuestro referente, en pos de producir conocimiento sobre él y con él. Definiremos en los siguientes apartados desde donde nos posicionamos para investigar nuestro film, reconociendo una larga tradición de estudios cinematográficos y feministas, donde se abren muchas posibilidades sobre cómo realizar un análisis. Explicaremos las decisiones que nos llevaron a optar por unas opciones, por sobre otras.

Una vez explicitado el encuadre, se pasará a explicar en qué consiste nuestro enfoque, donde nos interesa priorizar la producción de conocimiento, cuál es nuestro rol como investigadorxs y nuestra relación con el film.

Por último, brindaremos algunos datos preliminares sobre el film a analizar, “La Bella y la bestia”. Luego delimitaremos el corpus de trabajo y los pasos que se siguieron a lo largo de nuestro recorrido investigativo. El apartado final ofrecemos algunas claves de lectura sobre el cuerpo del trabajo.

4.1 Analizar un film: Enfoques y cuadros metodológicos

El análisis de películas y productos audiovisuales es una disciplina con una larga trayectoria de vida. Desde los inicios del cinematógrafo hasta la popularidad del cine como industria de entretenimiento, diversos académicos se han volcado al estudio y confección de técnicas y modelos operacionales para la mejor comprensión del paquete de códigos que se ponen en acción en un film.

Como destacan los autores Casseti y Di Chio (1990), no existe una teoría unificada del cine, ni un modelo universal para todo el abanico audiovisual. No obstante, el analista debe contar con un cuadro metodológico que disponga los elementos en orden, para establecer un mapa muy general que sepa arrojar un poco de luz sobre los datos obtenidos.

La dificultad que reside en el trabajo analítico sobre las películas, recae en sobre los múltiples códigos que se habilitan en su expresión, estos son, imágenes, sonidos, palabra hablada y música. A su vez, los elementos propios del dispositivo, el cuadro y fuera de cuadro, sonidos en off, el lugar de la cámara, juegos de plano y montaje, etc.

Diversos mecanismos técnicos, estéticos e ideológicos se conjugan en el film. Por esto, los autores Robert Stam, Roberte Burgoyne y Sandy Flitterman-Lewis, afirman que “por su condición de medio multibanda sensorialmente compuesto, heredero de todas las artes y discursos anteriores, el estudio del cine virtualmente conlleva una aproximación multidisciplinar” (1992: 98).

De esta forma, debemos detallar qué entendemos nosotros como analizar un film. Esto es, la aplicación de una serie de técnicas y herramientas, que a continuación detallaremos, sobre un

objeto determinado, con el fin de descomponer y recomponer sus partes, logrando una lectura transversal de toda su estructura hasta su episteme.

Esta investigación se inscribe una perspectiva cualitativa y con un modelo de trabajo flexible, en cuanto quienes investigan desarrollaran conceptos a partir de los datos obtenidos. Como afirma Díaz Ledesma “destacamos que la investigación cualitativa es un arte en tanto alienta al/a investigador/a social a crear su propio método, siguiendo lineamientos orientadores, pero no prefijados “los métodos sirven al investigador; nunca es el investigador el esclavo de un procedimiento o técnica” (Taylor y Bodgan, 1998: 23).” (2018: 80).

4.1.1 Hermenéutica de la imagen

En nuestra búsqueda por el mejor método que se adecuara a los objetivos planteados de nuestro trabajo, nos encontramos con que muchas investigaciones, con fines similares, aplicaban metodologías propias de la semiótica y la lingüística estructural. Estas serán reseñadas en el próximo capítulo, pero nos gustaría anticipar que nuestro T.I.F se concibe con la idea de romper estos moldes duros y, a nuestro parecer, insuficientes, para un análisis más profundo y que interrelacione todos los elementos que componen a un film.

A partir de los años setenta, la teoría fílmica decantó en los avances de la semiótica y la lingüística estructural de Saussure, posicionándose como el modelo analítico por excelencia (Stam, Borgoyne y Flitterman-Lewis, 1992). Con el paso del tiempo, esta tendencia se abrió al cruce y el diálogo con otras disciplinas, incorporando conceptos y herramientas del psicoanálisis y los estudios feministas de la época. A pesar de esto, los trabajos continuaban una clara línea científicista, en busca de matrices estructurales totalizadoras, en pos acotar todos los procesos en un solo significado.

En la actualidad, consideramos necesario generar nuevas visiones que se desplacen de los modos de observar ortodoxos y que hagan hincapié en las subjetividades individuales y colectivas. Como enfatizan Zurian y Caballero, debemos incorporar “herramientas del debate postmoderno, postestructuralista y postcolonial que cuestionan el carácter patriarcal, racista y eurocéntrico de la modernidad y sus formas de conocimiento” (2012: 475).

Estamos de acuerdo con Mirzoeff (2003) cuando reclama una ontología propia de la imagen y lo visual frente al texto, considerando que la semiótica como herramienta para el análisis de la cultura audiovisual es insuficiente y limitada al reducir a la condición de “texto” y aplicar estructuras y esquemas lingüísticos a todos los objetos de estudio de los que se encarga (Zurian y Caballero, 2012: 480).

La subjetividad del investigadorx y los objetivos que se propone implican un condicionante importante para la decisión metodológica (Cassetti y Di Chio, 1990). Ya que es quien orienta la descomposición y análisis del producto. En nuestro caso, nos interesa el estudio de las construcciones de género y sexualidad, tomando como referencia los estudios feministas de la mujer y sexualidades Queer.

Consideramos primordial para nuestros fines analíticos, lograr una comprensión del film que busque descomponer, describir, analizar e interpretar las representaciones del sexo, género y sexualidad en lxs personajes del producto. Para esto, debemos utilizar un marco metodológico flexible y relacionable; que no se aisle exclusivamente en el lenguaje técnico de los códigos

cinematográficos, como tampoco en una mera interpretación intuitiva de las evocaciones que el texto provoca.

Esta flexibilidad, se traduce en una pluri y transdisciplinariedad. Esto quiere decir, “en una rearticulación de estrategias conceptuales que habilita la producción de objetos de estudio específicos” (Díaz Ledesma, 2018: 9). Optamos por esto, por la Hermenéutica de la imagen, propuesta por los autores Zurian y Caballero (2012), como el marco metodológico que mejor se adecua a nuestros objetivos.

Este enfoque, nos permite recuperar el estudio de las imágenes y el análisis audiovisual, mientras mantenemos un diálogo constante con el estudio de la significación icónica y su vinculación con las subjetividades colectivas y el contexto socio-histórico y cultural en que se enmarcan.

Como señala Lizarazo Arias: “los ámbitos hermenéuticos ofrecen un nuevo escenario para pensar el mundo de la imagen, donde no sólo nos interesan las estructuras, sino los movimientos humanos y sociales que dichas formas icónicas cristalizan y ponen en juego” (2004: 23). Paul Ricoeur define la hermenéutica como “la teoría de las operaciones de la comprensión relacionadas con la interpretación de los textos” (Zurian y Caballero, 2012: 479).

De esta forma, nos incluimos en el proceso de análisis, como un eslabón participativo. Desde nuestra idiosincrasia, se buscará realizar preguntas al texto estudiado y, al mismo tiempo, conservar un diálogo continuo con la realidad que nos atraviesa. Porque nuestro objetivo no propone un simple ¿Qué significan las imágenes?; Sino que, anclándonos en la tradición de los Estudios Culturales latinoamericanos, nos lleva a poner el centro de preocupación en un intento de comprensión sobre cómo, y a través de qué, podemos darle tales interpretaciones. ¿Qué códigos y sentidos operan en ese producto audiovisual? ¿Qué relaciones de poder están presentes? (Zurian y Caballero, 2012; Grimson y Caggiano, 2010).

4.2 En la película

Como hemos explicado anteriormente, una película es un medio multibanda compuesto por diversos códigos técnicos y estéticos. A la hora de desarrollar nuestro análisis, debimos decidir en qué aspectos centrarnos. A los fines de nuestros objetivos planteados, vemos una mayor importancia en la dimensión narrativa del film, esto quiere decir: los elementos que componen la historia y los giros que asume el relato (Casetti y Di Chio, 1990).

Aun así, proponemos operaciones analíticas que no dejan de lado el resto de las dimensiones propias de la película. Abogamos por el sincretismo de las teorías metodológicas fílmicas y complementaremos el análisis narrativo con el estudio de elementos propios de la representación cinematográfica, como son los encuadres, planos, puesta en escena, etc. Y los códigos que se ponen en juego durante la proyección del film: sonoros (música, voces, silencios), visuales (imágenes quietas, montaje, cuadro y fuera de cuadro), entre otros.

De esta forma, llegaremos a una mayor comprensión del producto total, esto quiere decir lograr producir conocimiento de las partes concretas discriminadas en su singularidad, así como, en la relación con las demás partes y su rol en la totalidad del objeto (Casetti y Di Chio 1990). Analizar tanto el mundo proyectado por la película, como las estrategias técnicas y narrativas

(audiovisuales) en que se vale para hacerlo. Asimismo, se tendrá en cuenta su significación cultural en tanto símbolos inscriptos e intercambiados en un contexto cultural (Thompson, 1998).

Nos interesa la dimensión narrativa porque en ella puede visualizarse la acción de lxs personajes, quienes con sus acciones disponen el desplazamiento de la trama. En las fábulas clásicas, como “La Bella y la bestia”, los estudios Disney, suelen mantener una estructura común. En el inicio habrá una acción que rompa con el “equilibrio” del mundo presentado y, lxs personajes deberán seguir una serie de “postas”, para lograr devolver ese “equilibrio” y finalizar la historia.

Poner el foco en lxs protagonistas de la historia, con una mirada feminista y queer, nos habilitará a producir conocimientos en base a cómo se construye la sexualidad y el género en la construcción audiovisual de estos personajes. ¿Qué sentidos operan en las estrategias de enunciación audiovisual para representar la heterosexualidad y la homosexualidad? ¿Qué puntos en común encontramos? ¿Qué roles se le atribuyen a lxs personajes femeninos? ¿Y a lxs masculinos?, ¿Cómo se construyen esos cuerpos que representan? ¿Qué función narrativa cumplen para la trama?, por nombrar algunos ejemplos.

4.2.1 Delimitación del corpus de trabajo y pasos a seguir

Seleccionamos como referente empírico de nuestro análisis la película “La Bella y la bestia”, del año 2017, dirigida por el director estadounidense Bill Condon, quien se ha declarado abiertamente gay³⁴. Como se ha dicho anteriormente, la misma es una re-adaptación del clásico animado de 1991.

Optamos por esta película porque, al momento de concepción de este T.I.F, se encontraba en plena campaña publicitaria. Las polémicas a su alrededor comenzaron a resonar internacionalmente cuando Disney anunció a Le Fou, personaje secundario del film, como “el primer personaje abiertamente gay de la historia de Disney³⁵”. Tras su estreno, se provocaron diversas repercusiones alrededor del mundo, incluso se llegó a subir la categoría para el público que podía asistir al cine y fue censurada en algunos países.³⁶

Estas noticias revelaron un área de interés para trabajar: Disney y las representaciones audiovisuales de la sexualidad. A partir de ese momento, se inició la búsqueda de antecedentes para interiorizarnos en el tema y delimitar nuestro objeto de estudio.

³⁴En una investigación que busca interpretar las construcciones audiovisuales del género y la sexualidad en un film, desde una mirada feminista; el hecho de que el director se haya declarado abiertamente homosexual, nos parece necesario ser destacado. <https://attitude.co.uk/article/interview-bill-condon-director-of-dreamgirls-gods-monsters-and-mr-holmes/7051/> entrevista al medio inglés “Attitude”, original en inglés. Chequeado el 29-11-2018.

³⁵ <https://www.fotogramas.es/noticias-cine/a18346375/la-bella-y-la-bestia-gay-disney-le-fou/> Revisado 28-11-2018.
<https://www.pagina12.com.ar/27528-disney-se-anima-con-su-primer-personaje-gay> Revisado 28-11-2018.
<http://mouse.latercera.com/el-live-action-de-la-bella-y-la-bestia-tendra-al-primer-personaje-gay-de-disney/> Revisado 28-11-2018.

³⁶ <https://variety.com/2017/film/global/russia-ban-beauty-and-the-beast-josh-gad-gay-lefou-1202002198/> Revisado 28-11-2018
<https://www.cinemascomics.com/bella-bestia-momento-gay/> revisado 28-11-2018.

Género: Fantasía – Musical

Sinopsis de la película: Cuenta la historia de Bella, una joven brillante y enérgica, que sueña con aventuras y un mundo que se extiende más allá de los confines de su pueblo en Francia. Independiente y reservada, Bella no quiere saber nada con el arrogante y engreído Gastón, quien la persigue sin descanso. Todo cambia un día cuando su padre Maurice es encarcelado en el castillo de una horrible Bestia, y Bella se ofrece a intercambiarse con su padre y queda recluida en el castillo. Rápidamente se hace amiga del antiguo personal del lugar, que fue transformado en objetos del hogar tras una maldición lanzada por una hechicera. Ella hace amistad con el personal encantado del castillo y aprende a ver más allá del horrible exterior de la Bestia, para reconocer el corazón amable y el alma del Príncipe verdadero en el interior. Mientras tanto, Gastón, seguirá con sus planes de conseguir la mano de Bella, a cualquier costo.

El primer paso para nuestro trabajo se basó, una vez elegida la película, en su primer visionado completo. El mismo se vio condicionado por ser una primera lectura y como explican Casetti y Di Chio, esta es “más aproximativa y parcial, puesto que está casi exclusivamente atenta a la dimensión narrativa, y las visiones sucesivas, más precisas y completas, ya que se encuentran abiertas al detalle... así como también a recovecos estilísticos” (1990: 18).

Posterior a esto, se realizó un rastreo, búsqueda y aprehensión de materiales bibliográficos, tanto de análisis cinematográficos, como de estudios feministas de la sexualidad y el género. De esta forma, las próximas revisiones del film estarían enfocadas a los interrogantes que los materiales nos habían engendrado. A su vez, se delimitó un corpus de trabajo.

El mismo está compuesto por siete personajes de la película:

- Príncipe Adam/Bestia: El protagonista masculino de la historia. Interpretado por el actor británico, Dan Stevens. Es el soberano del lugar en que la película transcurre. Tras ser hechizado por la bruja y convertido en una bestia antropomórfica, se recluye en su castillo. Es rubio de ojos celestes y con tez blanca. Se lo puede ver utilizando trajes elegantes y varía los colores, pasando por el azul oscuro y el celeste, con detalles en dorado.
- Gastón: Antagonista principal de la trama. Es un ex capitán del ejército y un hábil cazador, reconocido por todo el pueblo. Interpretado por el actor galés, Luke Evans. Es de piel blanca y con ojos claros, lleva el pelo largo y de color negro oscuro. Se le puede ver vistiendo sobretodos largos y botas, alterna entre los colores marrón y rojo vivo, con detalles en dorado. Siempre se lo ve acompañado de armas.
- Bella: Personaje principal y protagonista femenina. Interpretada por la actriz inglesa, Emma Watson. Es una joven de tez blanca y cuerpo delgado, sus ojos son color marrón y su pelo es largo y color castaño oscuro. Utiliza distintos tipos de vestidos a lo largo del film, siempre con polleras largas y varía los colores entre el celeste y el amarillo, con algunos detalles en rojo.
- Le Fou: El ayudante de Gastón, quien lo acompaña a todas partes, lo aconseja y ayuda. Interpretado por el actor estadounidense, Josh Gad. Es de contextura petiza y obesa. Durante casi toda la película, utiliza pantalones tiro alto, chaleco y un moño rosa³⁷.

³⁷ Los estudios Disney lo publicitaron como “el primer personaje abiertamente Gay de Disney”.

- Aghata/ la bruja: La hechicera que maldijo al príncipe. Se esconde en el pueblo, haciéndose pasar por mendiga. Es interpretada por la actriz inglesa, Hattie Morahan. Tiene la capacidad de cambiar su forma.
- Las tres hermanas: Personajes secundarios de poca relevancia para la trama. Nunca se dicen sus nombres, pero siempre persiguen a Gastón a quien desean y envidian la belleza física de Bella.
- Maurice: Padre de Bella, interpretado por el actor estadounidense, Kevin Kline. Es un personaje secundario, pero tiene un rol más importante a lo largo de la trama.

Esta lista de personajes fue seleccionada en un principio del trabajo. Tras avanzar en el análisis del film, la importancia de “Las tres hermanas”, así como de Maurice, pasaron a un segundo plano, enfocando nuestra investigación en Gastón, Adam, Bella y Le Fou. Aun así, la relevancia del resto de los actores recaía en la relación para/con estxs. También es válido destacar a la servidumbre del castillo: Lumiére, Din Don, Sra. Potts y Madame Garderbore³⁸, principalmente.

Una vez seleccionado el corpus de trabajo, definida la metodología y con las lecturas de la bibliografía correspondiente, continuó la confección de las categorías de análisis. Utilizando los enfoques propuestos por los estudios feministas y queer, hicimos foco en toda la trama del film, localizando escenas, secuencias, imágenes y diálogos que nos ayudaran a habilitar los interrogantes necesarios. ¿Qué sentidos operan las estrategias de la narrativa audiovisual a la hora de representar a hombres y mujeres? ¿Cómo se construye en la trama la heterosexualidad y la homosexualidad? ¿Qué estereotipos reconocemos? Etc.

Como dijimos anteriormente, partimos de una postura transdisciplinar. Por lo que nos valemos de herramientas conceptuales de otras ramas de estudios para una mayor comprensión de los fenómenos estudiados.

Retomaremos herramientas propias de la semiótica, para considerar el film como texto y estudiar los sentidos y signos que se habilitan para construir el mundo proyectado. También aplicaremos estrategias operacionales propias de la sociología y la historia, para estudiar las reglas sociales internas de ese mundo que se está representando. Nos apropiaremos de categorías del psicoanálisis para interpretar la puesta en escena de los personajes, sus pulsiones, sus complejos y deseos, etc. Y por supuesto los estudios que buscan romper con las fronteras entre género y sexualidad, impuestas por una tradición académica heteropatriarcal y biologicista.

De igual forma, reutilizaremos las categorías elaboradas por la morfología del lingüista y antropólogo Vladimir Propp. Dicho autor, analizó el cuento fantástico ruso y aglutinó todos los personajes en 7 “esferas de acción” que, creía, eran las únicas y se repetían a lo largo de todas las tramas universales. Entre ellas, se encuentran:

Agresor o malvado: Comprende la función de la fechoría, combate contra el héroe.

³⁸ Estos personajes representan a la servidumbre del castillo de la bestia, que junto con él, fueron maldecidos y convertidos en objetos domésticos: Candelabros, relojes, teteras, etc. Se hará hincapié de su importancia a lo largo del análisis.

Donante: Proveedor de un elemento mágico al héroe.

Auxiliar: Ayuda al héroe.

Princesa: Personaje buscado por el héroe verdadero, casamiento.

Ordenante: Quién manda la búsqueda del personaje buscado (princesa)

Héroe: Quien parte en búsqueda por exigencia del ordenante, casamiento.

Antagonista.

Utilizaremos algunas de estas categorías con el fin de reconocer la función narrativa del personaje en la trama. Comprendiéndolo como un rol canónico, que condensa en su construcción elementos codificados recurrentes.

Tras el estudio detallado del film, arribamos a la conclusión de que este tiene una estructura cinematográfica básica. La utilización de los códigos técnicos: angulación de la cámara, uso de la luz y las paletas de colores, los juegos de planos; no varían demasiado. Aun así, siempre que fue posible, se intentó tomar herramientas propias del análisis cinematográfico para estudiar dichos componentes y complementar los datos anteriores.

Como hemos dicho anteriormente, nuestro referente empírico se enmarca dentro del género musical. Esto quiere decir que las canciones y los bailes son parte fundamental para el desarrollo de la trama, por lo que hemos decidido transcribir y analizar, las letras de cada canción que consideramos poseedora de elementos significativos para nuestra investigación.

A la hora de investigar los cantos, descubrimos que los subtítulos no se condicen fielmente con el original en inglés. Esto se debe, a que se modifican pequeñas partes para que la estrofa encaje con el ritmo de la misma. Para evitar conflictos, hemos optado por transcribir la letra original inglesa y a su lado la traducción al español, para que el lector pudiese hacer una comparación. Para ciertos términos que no cuentan con traducción exacta, o que su traducción no implica el mismo sentido en nuestra lengua, se utilizará una nota al pie de página para contextualizar qué quiere decir.

A la par del film, se utilizó material gráfico de medios y revistas (en papel y digital) que pudiesen complementar a la información brindada por el film, ejemplo como entrevistas ofrecidas por el director, Bill Condon; o noticias internacionales sobre las repercusiones que este tuvo.

4.2.2 Orden de lectura

Para brindar una lectura fluida y ágil de nuestro material, se optó por intercalar imágenes y textos en el cuerpo del trabajo en vez de aislar todo el material visual en un anexo. A su vez, en los diálogos y canciones transcritos no se utilizan tablas que pudiesen entorpecer la misma. En un principio, se confeccionaron cuadros de visionado del tipo:

Tiempo de película	Contexto de escena	Guión

Pero, a nuestro parecer, la extensión y forma de los mismos dificultaba la vinculación teórica y del corpus analizado. Por esto, se utilizó un modelo más dinámico. La escena es rápidamente contextualizada en el cuerpo del trabajo, complementada por las imágenes necesarias y se especificará el tiempo de la película en que transcurre entre paréntesis. El diálogo se transcribirá de la siguiente manera:

(15' (minutos) 55" (segundos))

Gastón:

- ¿Te puedo dar un consejo sobre los aldeanos? **Ellos nunca confiarán en el cambio que tratás de brindarles.**

Bella:

- Solo quería enseñarle a leer a una niña

Gastón:

- Los únicos niños de los que tendrías que preocuparte... son los tuyos.

Bella:

- Yo... No estoy lista para tener hijos.

Cualquier información complementaria necesaria para la comprensión de las escenas, se especificará en notas al pie.

5. Bella “La heroína posmoderna”

[De] Construcción de la mujer de la ilusión: Princesas

Este capítulo busca indagar los sentidos que la película habilita en la construcción de su personaje femenino protagonista, cuál es el rol que ella cumple para la trama y el mundo representado.

Tomamos como disparador una frase del director del film, Bill Condon, quien la denomina como “la primer princesa y heroína moderna”¹, y nos proponemos, a través del análisis cualitativo con anclaje feminista y cinematográfico, deconstruir la narrativa audiovisual de la trama y sus personajes. Para discriminar y reconocer que, aunque se la publicita como un modelo femenino vanguardista, Bella, como otros personajes de la trama, en cuanto a los elementos narrativos, contienen componentes que refuerzan una ideología hegemónica cisheteropatriarcal de [re]producción de subjetividades en torno a la sexualidad.

Al referirnos a ella como “hegemónica”, entendemos que, en la representación del significante Princesa se condensan sentidos estructurantes que legitiman esquemas reguladores del tejido social, conformando núcleos duros de formas-de-ser mujer. Para esto, retomaremos el concepto de “la mujer de la ilusión” de Ana María Fernández (1993) y la vincularemos al personaje analizado. En nuestro referente empírico, Bella, se construye (cuerpo-actitudes, acciones) a partir de la articulación de mandatos normalizadores que constituyen criterios socio-históricos de inteligibilidad cultural.

El capítulo se encuentra constituido por tres ejes centrales. El primero se organiza con las categorías: “Rechazo” y “Roles”. A continuación, el siguiente eje es “Amor Romántico [Heterosexual]” y se cierra con el tercero “Belleza”. Sobre el final, el subtítulo “Purplewashing” complementa el análisis realizado.

Introducción: El mundo representado

Como el nombre de la película nos indica, “La Bella y la bestia” narra la relación de estos dos personajes. Iniciaremos el camino analítico centrándonos en la figura de Bella, y cómo en torno de este personaje operan estrategias discursivas, nodos representacionales en relación a ideales de la femineidad hegemónica y los roles de género que delimitan lo decible y realizable para cada género, que luego son legitimados en la sociedad.

Es pertinente comenzar explicando como lo hacen los autores Casseti y Di Chio (1990) que el film presenta un universo propio. Y aún si éste no está exento de relaciones con el mundo real, porque se construye a partir de fragmentos, componentes, elementos etc; son los realizadores de la película (director y guionista principalmente) quienes deciden qué tan lejano o cercano se encuentra de la realidad.

En el “mundo posible” de “La Bella y la bestia”, al basarse en una fábula clásica europea, la sociedad representada por el texto-film se enmarca en un contexto de sociedad de “transición al capitalismo”. Elementos propios de la trama, como la presencia del dinero y el paso de la Peste

¹link a la nota <https://www.youtube.com/watch?v=UZnxQldMqTs> consultado el día 10/08/18.

Negra, la plaga que arrasó en Europa entre 1347-1352 destruyendo más de un tercio de la población, nos permiten situar la historia aproximadamente alrededor del siglo XIV.

Por esto, utilizaremos herramientas de análisis propias del marco histórico en que ubicamos al film, recordando en todo momento que el mismo es solo una estrategia discursiva, que crea una realidad en sí misma, respetando ciertos elementos, pero modificando otros.

5.1.1 Rechazo

Nuestro referente empírico se enmarca dentro del género cinematográfico del musical. Por esta razón, las canciones y coreografías representan una parte fundamental de la estructura argumental del producto. Iniciaremos el recorrido analítico deconstruyendo e interpretando los elementos, sonoros y visuales, que componen a la primera secuencia de la película que nos presenta a la protagonista, Bella.

Estas escenas son primordiales para dar un primer vistazo y comprender cómo se construye este mundo posible de la historia, esto quiere decir que se nos exhiben elementos esenciales, que condensan a la realidad representada, ejemplo de esto serán las vestimentas, las acciones y ocupaciones de lxs personajes, los modismos al expresarse, etc.

Luego de narrarnos, a modo de prólogo, cómo el príncipe se convierte en bestia, dará inicio (en el tiempo 04'30'') la línea temporal² que seguirá a lo largo de toda la película. La misma, comienza con un travelling de cámara que, desde un ángulo cenital³, desciende hasta la casa de Bella y la acompaña a lo largo de su recorrido matutino por el pueblo. Esta sucesión de imágenes es complementada por una canción que, primeramente, entona nuestra protagonista, pero que luego irá intercalando en las voces de diversxs personajes.



² Cuando nos referimos a línea temporal, es porque la primera secuencia del film, que muestra al príncipe siendo maldecido por la bruja, sucede 10 años antes. Luego, se provoca una elipsis hasta el “presente” de Bella.

³ Corresponde a cuando se ubica el ángulo de la cámara en una versión de verticalidad absoluta, colocando el lente por encima del objeto a filmar (Hatari, 2013)



Como se puede observar en las imágenes, Bella mira directamente al reloj como el elemento que simboliza la monotonía del lugar. En cuanto la aguja llegue a “en punto” las actividades cotidianas del pueblo comienzan y la misma rutina se repite, situación que ella aborrece. Esto es más claro si analizamos la letra de la canción:

[Bella]⁴

Little town, it's a quiet village
Every day like the one before
Little town, full of little people
 Waking up to say

[Ciudadanxs]

Bonjour! Bonjour!
 Bonjour! Bonjour! Bonjour!

[Bella]

There goes the baker with his tray, like
 always
 The same old bread and rolls to sell
 Every morning just the same
 Since the morning that we came
 To this poor, provincial town

[Bella]

Pueblo pequeño, es un pueblo tranquilo.
 Todos los días como el anterior.
 Pueblo pequeño, lleno de gente pequeña.
 Despertando para decir

[Ciudadanxs]

Bonjour! Bonjour!
 Bonjour! Bonjour! Bonjour!

[Bella]

Ahí va el panadero con su bandeja, como
 siempre.
 El mismo pan y rollos viejos para vender.
 Todas las mañanas igual
 Desde la mañana que vinimos.
 A esta pobre ciudad provincial.

⁴ A lo largo del análisis iremos transcribiendo la letra de la canción original. En la columna de la derecha se encontrará la traducción al español para evitar confusiones con posibles doblajes o traducciones no lineales del guion.

En esta letra se expresa el sentimiento de rechazo que la protagonista siente ante la monotonía del lugar en que vive. Ahora nos concentraremos en las imágenes que continúan al canto de Bella y observaremos cómo lxs ciudadanxs la tratan y describen.



Podemos reconocer en estas imágenes que Bella encarna para el pueblo representado en el film un sujeto que debe ser observadx, es alguien que “llama la atención”.

Todos los planos seleccionados recientemente de campo medio, lo que quiere decir que articulan en su interior personajes y acciones, junto con una porción de ambiente que queda relegada a la función de trasfondo (Cassetti & Di Chio, 1990). El eje visual, para lxs espectadorxs, se ubica en lxs actorxs que se encuentran dentro del cuadro, lxs vemos claramente y aunque no lxs conozcamos (por tener una función narrativa secundaria), notamos claramente sus gestos y miradas, las cuales están enfocadas en un mismo punto: Bella.

Complementemos esta idea con la letra de la canción. La misma es entonada ahora por lxs pobladorxs, quienes cantan sobre la protagonista, mientras camina por la villa, al mismo tiempo que lee un libro:

<p>[Ciudadanxs] Look there she goes, that girl is strange, no question Dazed and distracted, can't you tell? Never part of any crowd 'Cause her head's up on some cloud No denying she's a funny girl that Belle</p>	<p>[Ciudadanxs] Mira ahí va, esa chica es extraña, no hay duda. Aturdida y distraída, ¿no puedes decirlo? Nunca parte de ninguna multitud Porque su cabeza está arriba en alguna nube Sin negar que es una chica chistosa⁵ esa Bella</p>
<p>[Ciudadanxs] Look there she goes, the girl is so peculiar I wonder if she's feeling well With a dreamy, far-off look And her nose stuck in a book What a puzzle to the rest of us is Belle</p>	<p>[Ciudadanxs] Mira allí va, la chica es tan peculiar. Me pregunto si ella se siente bien. Con una expresión soñadora, parece lejos de aquí. Y su nariz metida en un libro. ¿Qué rompecabezas para el resto de nosotros es Belle!</p>

Encontramos otro ejemplo en la estrofa final de la canción, en la que se plantea una explicación de por qué Bella es rechazada en el pueblo, esto es, porque “no encaja” en el entramado de relaciones sociales dispuestos por el pueblo representado y terminan clasificándola de “chica chistosa”:

<p>[Ciudadanxs] It's a pity and a sin She doesn't quite fit in 'Cause she really is a funny girl A beauty but a funny girl She really is a funny girl That Belle!</p>	<p>[Ciudadanxs] Es una pena y un pecado. Ella no encaja Porque ella realmente es una chica chistosa. Una belleza pero una chica chistosa. Ella realmente es una chica chistosa Esa Bella!</p>
--	--

Debemos destacar que el pueblo reconoce la belleza de la protagonista como un rasgo a enfatizar, “Una belleza pero una chica chistosa”. Encontramos aquí un doble juego donde lxs personaje es subrayado por sus aspectos físicos pero rechazada por no adaptarse a la estructura social y genérica del lugar.

Más adelante, en la última categoría de este capítulo, desarrollaremos y profundizaremos en los atributos y rasgos que componen el ideal subjetivo de la hermosura hegemónica en las

⁵ Como podemos notar, en la letra original se utiliza el término inglés: “funny”, el mismo tiene como traducción formal: “graciosa” o “divertida”. Para evitar confusiones, fue transcrita aquí como “chistosa”, siempre entendiendo que el pueblo lo utiliza con una intención despectiva hacia la figura de Bella.

mujeres. Pero creemos importante resaltar aquí, como, aunque lxs habitantes hablen de Bella por su apariencia, la descalifiquen por el simple hecho de ser “peculiar”. Cuando, hasta el momento en la película, el único dato que se nos presenta sobre su personalidad es que le gusta la literatura, “Y su nariz metida en un libro”.

La protagonista utiliza la literatura como el medio para evadir la monotonía del lugar en que vive. Esto queda explícita en la conversación que ella mantiene con el Padre de la parroquia quién, a su vez, le facilita libros. Observemos el diálogo que sucede en el minuto 06’ 25” a 06’45” cuando la protagonista entra en la capilla:

Padre:

- Oh, si es la única rata de biblioteca del pueblo. Así que, ¿adónde **te escapaste**⁶ esta semana?

Bella:

- Dos ciudades al norte de Italia⁷. ¡**No quería volver!** ¿Tienes nuevos lugares para ir?

Padre:

- Me temo que no, pero podrías releer alguno de los viejos si quieres.

Bella:

- Gracias. Su biblioteca hace parecer grande nuestro pequeño rincón.

Padre:

- **Bon Voyage.**

Destacamos cuando el padre utiliza expresiones como “escapaste” o “bon voyage” (expresión italiana que se traduce como “buen viaje”), e inclusive cuando ella misma afirma que “no quería volver”. También es interesante que la saluda como “la única rata de biblioteca...” lo que, nuevamente, realza el hecho de que ella es la única en esa villa que gusta de la literatura.

Es importante mencionar en este punto que el mundo representado por el film se construye sobre un dispositivo genérico, donde las mujeres son sujetxs de tutelaje que dependen de los hombres que ocupan lugares de privilegio en la escena pública. Mientras tanto, ellas son posicionadas en el ámbito privado, destinadas a labores domésticas, de crianza y cuidado.

⁶ Las negritas son de nuestra autoría.

⁷ A lo largo de la canción se dan indicios de que el libro al que se refiere Bella es “Romeo y Julieta” obra sobre un amor trágico del autor William Shakespeare.

En un pueblo donde las mujeres no pueden acceder a la educación formal en instituciones, una joven que sabe leer y se pasea por el pueblo leyendo es un sujeto que merece ser vigilada porque infringe las estructuras sociales genéricas que rigen en dicho lugar.



El plano con que la canción finaliza (toma lugar en el tiempo 09' 47'') es un claro ejemplo del rechazo y vigilancia que analizamos. La secuencia inicia con la cámara tomando de frente a Bella, mientras los transeúntes se atraviesan en la imagen y la miran. Lentamente el cuadro comienza a realizar un *travelling* hacia atrás y hacia arriba, logrando de esta manera, que el espacio visual se expanda y se convierta en un Campo Largo⁸.

La función del *travelling*, entendido como el desplazamiento de la cámara a través del espacio, cumple un efecto de revelación. Al retroceder el dispositivo, se presenta un cuadro más amplio. De esta forma, la imagen abarca una mayor porción del pueblo y lxs espectadorxs notamos que todxs lxs habitantxs observan a la protagonista fijamente, mientras ella continúa caminando como si nada ocurriese (Hatari, 2013).

5.1.2 Roles

Las representaciones construidas en el mundo posible de “La bella y la bestia” permiten el análisis y deconstrucción del contrato sexo-genérico dominante en la trama de la película. Tomando a Bella como eje, podemos reconocer los sentidos operantes en la trama.

De esta manera, utilizaremos la noción de roles de género en relación con el proceso de descrédito social que Bella recibe en el film. Entendemos que, sobre la construcción de dicho personaje, recae una carga de desprecio por su rebeldía a no querer acatar los mandatos impuestos que convierten a la mujer en un sujeto de tutelaje de los hombres, de esta forma se las

⁸ En este tipo de planos, la visión abarca un ambiente completo, pero los personajes y sus acciones siguen siendo reconocibles (Cassetti & Di Chio 1990).

confina al hogar y las tareas domésticas. Y, por este mismo proceso, se las excluye de lugares de privilegio, como sectores de trabajo remunerados y áreas de educación institucional.

Entendemos a los roles de género desde la línea teórica de Varela Nuria (2008), quien afirma que varones y mujeres tienen asignado un papel en función de su sexo desde el momento en que nacen. “Se les dice cómo tienen que comportarse, vestir, mirar, soñar, trabajar, hablar, relacionarse con los demás...” (2008: 258). Este sistema patriarcal de consentimiento, como lo nombra la autora, se impone mediante estrategias discursivas como los mitos y los estereotipos. Estos se apoyan en la repetición para convertirse en figuras retóricas legitimadas y naturalizadas por la misma sociedad.

Analizaremos a continuación, aquellos elementos del film que ayuden a esclarecer las estrategias enunciativas condensadas en el mundo representado, donde las mujeres son vistas para la procreación, crianza, cuidado de hijos y del hogar, mientras que los varones ocupan los cargos de poder y su lugar de privilegio en la escena pública.



La secuencia de la canción de Bella, que se analiza a lo largo de este capítulo funciona a su vez como una introducción a la sociedad que se representa en el film. Hemos seleccionado una serie de imágenes en las que se puede ver los cargos a los que los varones acceden en dicha villa. Entre ellos tenemos: Padre de parroquia, Capitán del ejército, guardias de seguridad, reyes, príncipes y directores de escuelas, entre otros.



Destacamos la imagen del director ya que sirve para ejemplificar cómo, en el mundo representado, la educación es un lugar de privilegio al que las mujeres no pueden acceder.

Para profundizar este concepto tomaremos una secuencia que grafica explícitamente a lo que referimos. En la misma, Bella construye un prototipo de lavarropas tirado a burro, de esta forma reduce el tiempo que le tomaría dicha tarea doméstica y emplea ese tiempo para enseñar a una niña del pueblo a leer. Ante esta acción, lxs ciudadanxs la reprenden violentamente y destruyen su invento.





Como se observa, en la secuencia que toma lugar en el tiempo 15' 05'' a 15'' 12'; el director de la institución educativa y una pobladora que pasaban por el lugar, ven a Bella enseñando a leer a la niña, lo que suscita el siguiente diálogo y la posterior reprimenda (destrucción del invento):

Director de escuela:

- ¿Qué diablos estás haciendo? ¿Enseñando a otra niña a leer? **¿Con una no es suficiente?**⁹

Pobladora:

- Tenemos que hacer algo.

Esta escena funciona para comprender y visualizar los roles de género que operan en la trama del film. Los niños representados son los que puedan ir a educarse y, posteriormente, ocupar los cargos de poder.

Mientras tanto, el *significante* mujer, se construye con sentidos que la vinculan a las tareas hogareñas y el mantenimiento de la familia, crianza de lxs niñxs, cuidado de ancianxs, etc.

En la secuencia recientemente reseñada, la niña se encontraba lavando la ropa, cuando Bella decide enseñarle a leer. Y ante esta acción de rebeldía y rompimiento con los roles impuestos, la sociedad responde castigando con violencia.

⁹ La negrita es de nuestra autoría.



Aquí, seleccionamos otra serie de imágenes de la secuencia del canto de Bella, para analizar las representaciones de las mujeres del film. Ya notamos que el significativo del varón se construye alrededor de los cargos de poder y, en este caso, podemos ilustrar a las mujeres proyectadas mientras realizan tareas como el lavado de ropa o las compras en el mercado. Esto demuestra que operan sentidos de dominación masculina.

Aquellas (pocas) que tienen un oficio, son vendedoras ambulantes, como podemos ver en el último cuadro con la señorita que ofrece listones de tela o en la servidumbre del castillo del príncipe.

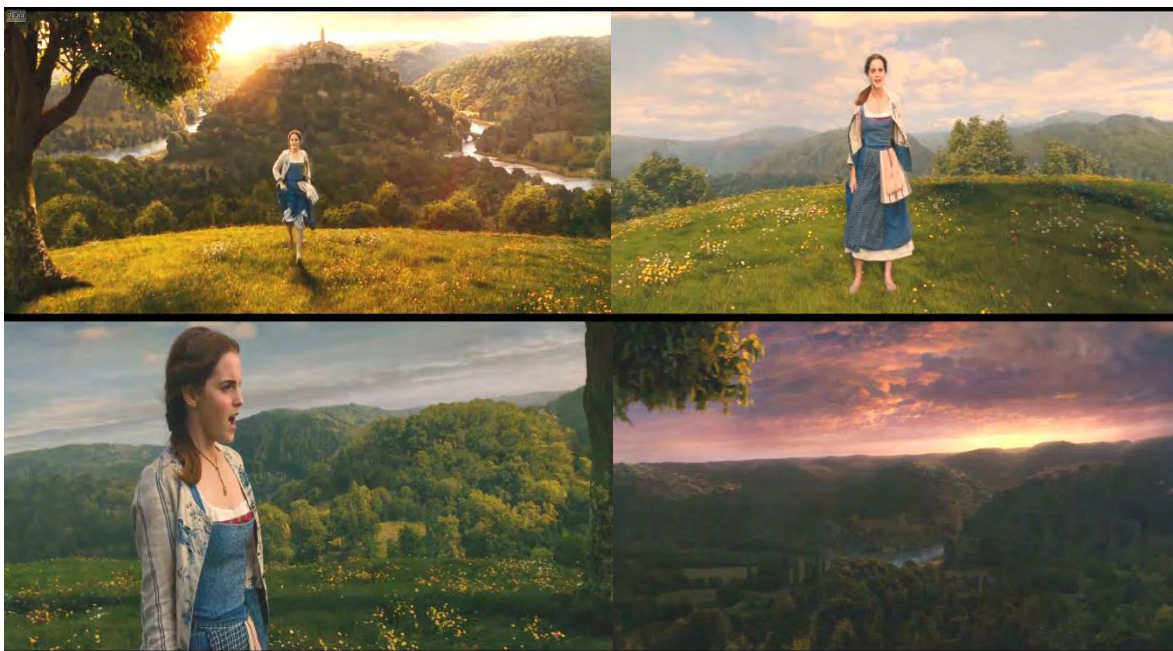
La autora Silvia Federici (2015) ha investigado las condiciones socio-históricas que llevaron a la depreciación de la mujer en las sociedades capitalistas. Iniciando su trabajo desde la crisis de la era feudal, la autora destaca dos puntos centrales para la pérdida de poder de las mujeres: La monetarización de la economía y la privatización de las tierras. Estas medidas fueron impuestas como formas de disciplinamiento y división de la fuerza de trabajo.

Las mujeres también se vieron perjudicadas por los acercamientos porque tan pronto como se privatizó la tierra y las relaciones monetarias comenzaron a dominar la vida económica, encontraron mayores dificultades que los hombres para mantenerse; es así, que se las confinó al trabajo reproductivo en el preciso momento en que este trabajo se estaba viendo absolutamente devaluado. (Federici, 2015:129)

De esta manera, la pauperización de la mujer fue clausurándola al ámbito de lo privado. Como complemento a estas políticas, las labores domésticas comenzaron un proceso de invisibilización, convirtiéndose en vocaciones naturales de las mujeres. El “patriarcado del salario”, como lo denomina la autora, excluyó a las mujeres de las actividades asalariadas, sujetándolas así a la dependencia respecto de los hombres; “Las mujeres sufrieron un proceso excepcional de degradación social que fue fundamental para la acumulación de capital y que ha permanecido así desde entonces” (Federici, 2015:131).

La representación de la protagonista se construye como una mujer que busca desplazarse del rol impuesto sobre ella. Como hemos visto, utiliza su ingenio, inventa y construye elementos para facilitar sus tareas, gusta de la lectura y, por estas razones, cae sobre ella el rechazo social, la indiferencia y el castigo. Reaccionan violentamente cuando ven que esta rebeldía podría propagarse a otras mujeres, como la niña de la escena anterior.

Bella comprende que las respuestas a sus actitudes, por parte del pueblo, tienen como fin obligarla a adaptarse a los parámetros sociales. Pero, aun así, decide continuar con su forma de ser, por esto es denigrada y ella utiliza la literatura como una vía de escape de dicha realidad. Como ejemplo de esto, podemos tomar la última parte de la secuencia inicial¹⁰ de la película, donde Bella corre hacia la cima de una colina y canta sobre sus sueños de libertad:



En estas imágenes, podemos ver a Bella escapando (luego de que Gastón le ofreciera matrimonio) y ella indignada sale corriendo hacia esta colina. Como podemos notar, la cámara, que primero la toma de frente, realiza un lento desplazamiento girado a su alrededor hasta quedar posicionada casi por su espalda. Luego, el plano continúa perdiéndose en el horizonte (puntualmente donde está ubicado el castillo de la bestia). Podemos inferir de esta secuencia, que la protagonista pierde su mirada enfocándose en las expansiones de tierra que la rodean, sus ansias de escapar y viajar para salir del pueblo quedan retratadas en esos cuadros.

No es un detalle menor que los planos anteriores estén ejecutados desde un Campo largo, brindándole mucho protagonismo al ambiente de fondo y resaltando la extensión de los bosques y tierras alrededor de Bella. Ahora analizaremos la letra de la canción que entona en ese segmento:

¹⁰ Siguiendo la estructura tripartita básica de los cuentos clásicos: Inicio, nudo y desenlace; trazamos un final imaginario del inicio cuando la canción de Bella finaliza, ya que entendemos que posteriormente nos desplazamos al comienzo del nudo, cuando conocemos a la bestia, en la estructura narrativa del film.

[Bella]

I want much more than this provincial life!

I want adventure in the great wide somewhere

I want it more than I can tell

And for once it might be grand

To have someone understand

**I want so much more than they've got
planned...**

[Bella]

¡Quiero mucho más que esta vida provincial!

**Quiero aventuras en la gran amplitud en algún
lugar**

Lo quiero más de lo que puedo decir

Y por una vez podría ser grandioso

Que alguien entienda

Quiero mucho más de lo que tienen planeado ...

Al igual que las imágenes anteriores, la letra de la canción, clarifica aún más la idea de que Bella no está a gusto con el rol social que se le impone. Ella exige mucho más que aquello a lo que está obligada por los roles sexo-genéricos.

Hagamos foco en la última frase *“Quiero mucho más de lo que tienen planeado”*, esta estrofa demuestra que la protagonista reconoce que hay una especie de protocolo a cumplir, pasos a seguir encausados por su condición de mujer-granjera-soltera. Pero, aun así, ella está convencida que esa no es la vida que quiere llevar, por eso escapa cuando le ofrecen matrimonio como una solución para sus problemas.

La figura de Gastón, que cumple la función narrativa del antagonista de la fábula, se enuncia así mismo como el “héroe” que viene a salvarla, pero ese acto implica la unión matrimonial de ambos y la posterior procreación de hijos.

La solución propuesta por el personaje consiste en la adaptación a la heteronorma del parentesco. Bella debería casarse con él y a cambio podría “preocuparse” por sus hijos, a quienes les enseñaría a leer si ella quisiera y la sociedad no podría reprenderla, porque sucedería en el espacio privado del hogar, lugar al que se busca confinar a la mujer.

De esta forma, la institución del matrimonio y de la familia, se configuran como el único medio de salida de la estigmatización que la protagonista sufre por parte de sus coterráneos.

Analicemos la secuencia en que Gastón se le propone a Bella para profundizar en estos conceptos:



La secuencia reseñada toma lugar en el tiempo 15' 52'', Gastón, tras ser informado del incidente con el lavarropas por su ayudante, Le Fou, se dirige hacia la casa de Bella para tratar de "aconsejarla" sobre cómo tratar con lxs habitantes del pueblo. Como se puede observar de las imágenes seleccionadas¹¹, él la persigue alrededor de la morada hasta acorralarla contra la puerta. Pasemos ahora a los diálogos, para analizar los argumentos que expondrá: (15' 55'' a 17' 05'')

Gastón:

- ¿Te puedo dar un consejo sobre los aldeanos? **Ellos nunca confiarán en el cambio que tratas de brindarles¹².**

Bella:

- Solo quería enseñarle a leer a una niña

Gastón:

- Los únicos niños de los que tendrías que preocuparte... son los tuyos.

Bella:

- Yo... No estoy lista para tener hijos.

Gastón:

- Quizás no conociste al hombre correcto.

Bella:

¹¹ Esta escena luego será retomada, con mayor exhaustividad, en el capítulo referido a la figura de Gastón. Por esto, aquí solo tomamos algunos cuadros que consideramos claves para la categoría analítica que se trabaja.

¹² Las negritas son de nuestra autoría.

- Es una aldea pequeña, Gastón. Los conocí a todos.

Gastón:

- Quizás deberías echar otra mirada. Algunos de nosotros cambiamos.

Bella:

- Gastón... nunca podremos ser felices juntos. Nadie puede cambiar tanto.

Gastón:

- Oh Bella, **¿sabes lo que les pasa a las solterones de la aldea al morir sus padres? Ruegan por sobras como la pobre Aghata. Este es nuestro mundo, Bella. Para gente sencilla como nosotros no hay nada mejor.**

Bella:

- Puedo ser una granjera. Pero no soy sencilla... y nunca voy a casarme contigo, Gastón. ¡Lo siento!

En estos diálogos podemos evidenciar lo que referíamos anteriormente, la solución para Bella es adaptarse a los roles de género asignados. Como mujer, en las estrategias enunciativas del film, se espera que ella se case y críe hijxs. Las mujeres son cosificadas y convertidas en objetos, un sujeto de tutelaje que depende del cuidado del varón.

Resaltemos la frase del antagonista, cuando afirma que *“Ellos nunca confiarán en el cambio que tratas de brindarles”*, Gastón reconoce las condiciones revulsivas de las actitudes de la protagonista, pero ante ellas solo hay dos posibilidades para él, o adaptarse a la norma y contraer matrimonio o sufrir los castigos sociales y la violencia, como cuando destruyeron su invento.

Por último, debemos destacar el “consejo” de Gastón cuando advierte a Bella sobre la realidad que deben atravesar aquellas mujeres que siguen solteras tras la muerte de su padre. Y señala a Agatha (cuadro 3), una “solterona” como la define él: que ahora “ruega por limosnas”. Esto demuestra el tipo de dispositivo genérico al que alude el film.

Más adelante retomaremos al personaje de Agatha, quién además cumple el rol clave de la bruja y, a su vez, carga con dicho estigma social. Pero podemos utilizar esa escena para resaltar el sistema patriarcal de la sociedad mostrada, ya que se relaciona “la muerte del padre” y la “soltería” con la indigencia. Esto muestra no solo estructuramiento socio-político, cultural y económico centrado en los varones, sino también el sistema jurídico. Las mujeres perdieron derechos en todos los terrenos, no podían ejercer actividades económicas (firmar contratos, representarse legalmente) en algunos países no podían heredar tierras o el Estado debía asignar un tutor para las viudas que gestionara sus asuntos. Inclusive se prohibió el que viviesen solas, las mujeres solteras no son consideradas ciudadanas, se las deshumaniza (Federici, 2015).

De esta manera, podemos comprender los sentidos operantes en la trama del texto-film. Se construye aquí una representación de una sociedad patriarcal, con un fuerte rasgo de misoginia. La discriminación hacia las mujeres redefine al significante mujer y la denigra a la categoría de trabajadora no-asalariada y confinada al hogar. De esta forma, se transforma a la institución del “matrimonio” y la “familia” como la única carrera posible a seguir por una mujer.

5.2.1 Amor romántico [Heterosexual]

Retomamos aquí la línea teórica de la categoría anterior, hemos visibilizado como la sociedad representada en el texto-film se erige sobre estrategias enunciativas que resaltan relaciones desiguales de dominación del varón sobre la mujer. A su vez, enfatizamos como se erige una única salida la adaptación a la norma: a través del matrimonio o la marginación social, como en el personaje de Aghata.

La protagonista del film se construye, en el inicio del mismo, como una mujer que busca escapar de este encierro y huye ante la propuesta de casamiento del antagonista. Posterior a esto hemos analizado la letra de la canción, en la que afirma: *“Quiero mucho más de lo que tienen planeado ...”* En lo que hemos interpretado como una respuesta frente a ciertos estamentos de género que se le imponen.

Aun así, si damos un salto hacia el final de la película, notamos que la unión romántica heterosexual aparece y cumple la función narrativa de *“final feliz”*. Esta es una marca de producción presente en casi todas las películas de la industria Disney y, principalmente, en las de la franquicia *“Disney Princesas”*. Se construye así, a través de estrategias discursivas, el mito del *“amor romántico”*.

A continuación analizaremos cómo se logra ese cambio de postura de la protagonista y qué sentidos operan en la representación del *“amor romántico”* en el film:



Para iniciar el recorrido realizado hasta la unión amorosa de lxs protagonistas, debemos recapitular cómo se conocieron. En el principio de la película, luego de la primera canción de Bella que analizamos, Maurice, su padre, sale en viaje con su carro hasta un mercado que, asumimos, se encuentra en alguna ciudad capital cercana.

En cierto punto el personaje se pierde en el bosque, y tras ser perseguido por lobos, buscan junto a su caballo, Phillipe, refugio en un castillo. Una vez ahí, Maurice toma una rosa del jardín para regalársela a Bella y la bestia aparece para castigarlo. Phillipe es el encargado de escapar y notificar a su hija, como podemos ver en las imágenes de arriba.

Con los cuadros seleccionados anteriormente buscamos dar cuenta del primer acercamiento que tienen lxs protagonistas. Podemos notar la expresión de miedo (cuadro 6) cuando ella ve el rostro de la bestia (que no se nos había mostrado a lxs espectadorxs hasta ese momento) y la mueca de furia por parte de él.

Luego profundizaremos en el príncipe Adam (la bestia) cuando hablemos sobre las masculinidades. Pero es necesario, en este punto, resaltar que su caracterización se inicia como un personaje agresivo y violento, que basa su enojo en la maldición impuesta sobre él. Es un ser que no demuestra sentimientos positivos hacia lxs demás y no quiere que nadie ajeno a su castillo se le acerque.

Por esta razón, Bestia encarcela Maurice cuando intentó tomar una rosa, y posteriormente obliga a Bella a elegir: si quiere la libertad de su padre ella deberá quedarse en su lugar. Así, la hija toma su puesto en el calabozo (cuadro 8).

El análisis de estas escenas es importante para comprender cómo se construye el mito del amor romántico a través de las estrategias narrativas del film. ¿Qué sentidos se habilitan para pasar de una relación conflictiva (entre Bella y Bestia), a una unión sexo-afectiva?

Como primer elemento, es clave resaltar la figura de la servidumbre. Ellxs, como personajes secundarios, cumplen una función narrativa que posibilita la posterior relación, buscando que Bella se sienta más cómoda en el castillo, donde está aprisionada¹³.

Es claro que su razón de intentar esto se basa en su intención de romper la maldición que los aqueja. La protagonista es para ellxs una herramienta, el componente necesario, según las condiciones aplicadas por la bruja, para romper el maleficio¹⁴. Tanto el príncipe Adam como aquellxs que trabajan para él, necesitan el amor de la mujer para volver a sus formas humanas. El significativo mujer es cosificado, configurándose al lugar de un instrumento.

Por esto, destacamos que utilizan palabras como *“la indicada”*, *“cautivarla”*, *“cada día que pasa somos menos humanos”* cuando se refieren a la protagonista. Ellxs preparan un plan, con el

¹³ Resulta importante resaltar la función de la servidumbre, ya que ellxs son importantes confabuladores para lograr la atracción entre lxs protagonistas. Recordemos que ellxs se encuentran bajo los efectos de la misma maldición que el príncipe: han sido convertidos en objetos domésticos (un candelabro, un reloj, una tetera, etc.) y, para volver a su forma original, deben conseguir que la bestia se enamore, y sea amada a su vez.

¹⁴ Según las palabras de la bruja, permanecerán encerradxs en esos cuerpos, hasta que la bestia aprenda a amar a una mujer y sea amado a cambio. Esto se explica en el inicio del film.

objetivo de que la bestia logre enamorarla, porque el tiempo se está acabando¹⁵, y no podrán volver a sus vidas anteriores.

Asimismo, *“La indicada”* también refuerza el imaginario de que hay “una mujer” destinada para cada hombre y viceversa. El mito del amor se construye en parejas de dos, siempre entre géneros opuestos, para preservar el régimen capitalista hetero-patriarcal dominante (Fernández, 1993; Gómez, 2011).

En el camino realizado por el argumento de la película hemos interpretado dos condiciones retóricas, dentro de las estrategias enunciativas del film, que consideramos viabilizan la cimentación del amor romántico entre lxs protagonistas. La primera de ellas es “el sacrificio”, y luego “las semejanzas”. Utilizaremos una serie de escenas para ejemplificar dichos conceptos y analizar el mito del amor operante en la trama.



¹⁵ El tiempo de la maldición, en la película y la fábula original, es representado por la rosa encantada que la bruja le entregó a la bestia. Cuando caiga el último pétalo de la misma, quedarán encerrados en esos cuerpos, para siempre.

Todo inicia cuando Bella, antes de irse a dormir, decide ir al ala oeste del castillo (la cual le prohibieron que visitara). Allí encuentra la rosa encantada (cuadro 1), y la bestia, al sorprenderla allí, reacciona violentamente gritándole que se fuera (cuadro 2). Así, ella sale del castillo, aunque la servidumbre intenta detenerla, y toma a Philippe para volver a su hogar (cuadro 3).

Como le sucedió a Maurice, en el bosque es atacada por lobos (cuadro 4) y aunque ella intenta defenderse con una rama, oportunamente aparece la bestia para luchar con las fieras y salvarla (cuadro 5). De esta forma, los depredadores se alejan y Bella, que duda si irse o no, decide ayudar a la bestia que quedó malherida, a regresar al castillo (cuadro 6 y 7).

Este “sacrificio” para salvar a la protagonista, marca el primer momento en que la relación de ellxs, hasta ahora conflictiva como notamos, comienza a variar. A su vez, la acción de poner en riesgo su propia vida representa la “valentía” de la bestia, ésta es un significante propio de la masculinidad hegemónica que desarrollaremos en el próximo capítulo.

Aunque en las escenas siguientes continúan apareciendo las discusiones, poco a poco esto se va modificando. Nuevamente es válido resaltar el rol de la servidumbre, quienes convencen a Bella de que su amo, no es una mala persona/bestia.

Analicemos diálogos de la servidumbre que revaliden esto:

(Tiempo 54' 43'' a 55' 06'')

Bella:

- No entiendo porque todos son tan amables conmigo. Están aquí tan atrapados como yo. ¿Nunca quisiste escapar?

Miss Potts:

- **El amo no es tan malo como parece. En algún lugar en lo profundo de su alma, hay un príncipe – duda y se corrige- o un chico que espera ser liberado.**

Luego de la escena de los lobos, volvemos a ver lxs protagonistas en una secuencia que toma lugar en una de las habitaciones del castillo. Bella está curando las heridas de la bestia, cuando éste comienza a quejarse por el ardor que le provocan. Tras discutir con ella, intenta dormirse. Entonces, nuestra protagonista tendrá el siguiente diálogo con la servidumbre que se encuentra alrededor de la cama:

(Tiempo 63' 51'' 64' 20'')

Miss Potts:

- Gracias, señorita.

Lumiere:

- Estamos eternamente agradecidos.

Bella:

- ¿Por qué se ocupan tanto de él?

Miss Potts:

- Lo cuidamos toda su vida.

Bella:

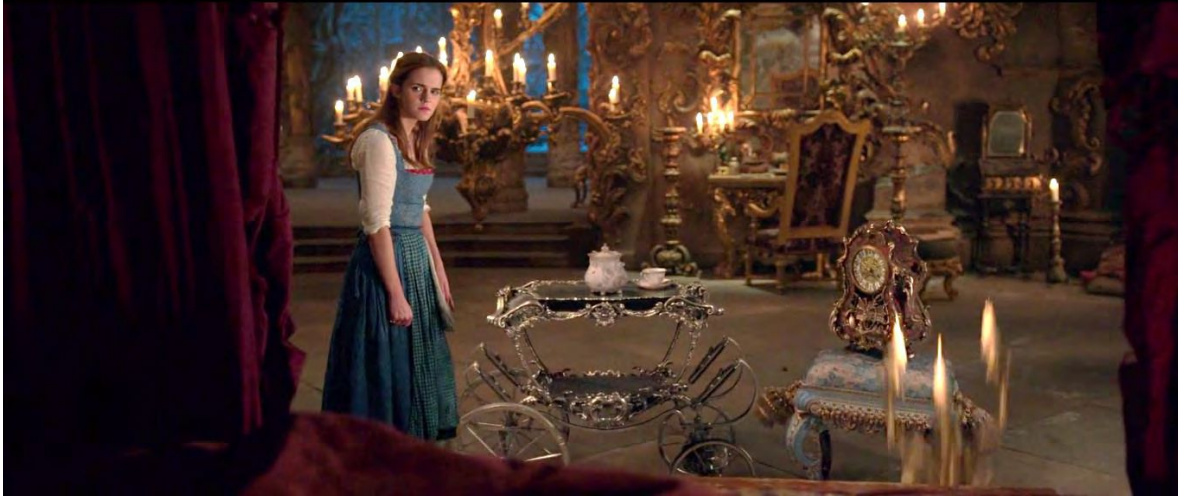
- Pero él los maldijo de alguna manera. ¿Por qué? No hicieron nada.

Miss Potts:

- En eso tiene razón, mi querida. Vea, **cuando el amo perdió a su madre y su cruel padre tomó a ese dulce e inocente muchacho y lo corrompió para que sea como él, no hicimos nada.**

Lumiere:

- Déjenlo dormir.



Como podemos observar en la imagen anterior, la secuencia finaliza con un plano de campo corto donde podemos visualizar fácilmente el rostro de Bella. Ella se encuentra mirando fijamente a la bestia que se halla recostada, herida, en la cama (fuera del campo visual¹⁶). La expresión de la protagonista nos permite interpretar que ya hay un cambio en su forma de ver a aquel sujeto. Lo mira con pesar, como si sintiese pena por él.

Aquí encontramos la segunda figura retórica que marca el acercamiento entre lxs protagonistas. “Las semejanzas”, poco a poco, empiezan a aparecer puntos en común que los acercan entre ellxs dos. En este primer caso, podemos ver que ambos personajes sufrieron la muerte de sus madres de jóvenes y, quizás, Bella se siente apenada por la bestia porque, a diferencia de ella, él no contó con una figura paterna que lo cuidase, como Maurice, sino con un padre malvado, que lastimó al niño.

A partir de este momento, en la trama, habrá un punto de inflexión muy claro. La relación entre lxs protagonistas comienza a mejorar significativamente, a la vez que las actitudes de ambxs también lo hacen.

¹⁶ El fuera de campo, representa un campo virtual, imaginario (Harari, 2013). El montaje de la secuencia nos brinda anteriormente la información de que, en ese momento del film, la bestia se encuentra recostada en la cama. Por esto, aunque en el cuadro reseñado no lo veamos, sabemos que la mirada de Bella se dirige a él. De esta forma se priorizan los gestos de Bella, sin necesidad de ampliar el plano para el ingreso de más personajes.



En esta selección de escenas, podemos encontrar otra “semejanza” que acerca la pareja: Bella y la bestia comienzan a hablar sobre literatura y, luego, él la conduce a la biblioteca del castillo, donde le dice que puede tomar cualquier libro que quisiera.

Podemos notar en las expresiones de Bella, la alegría y sorpresa al ver tantos libros, cuando ella debía repetirlos por la escasez en el pueblo. El último cuadro marca perfectamente su admiración por esa vasta biblioteca. También, en el diálogo, se empieza a ver el cambio en las maneras de dirigirse entre ellos, comienza a gestarse una complicidad. Es destacable, en el cuadro 8, cómo ella se ríe ante un chiste de la bestia y luego se queda mirándolo con una sonrisa en el rostro, mientras él sale de la habitación, otra vez, la bestia queda fuera del campo visual y el plano se concentra en la expresión de la protagonista.

(Tiempo 68' 35" a 70' 18")

Bella:

- “El amor puede transformar cosas sin valor en cosas bella”, “El amor no mira con los ojos sino con el alma y por eso...”

Bestia:

- “Y por eso pintan ciego al alado cupido”

Bella:

- ¿Leíste a Shakespeare?

Bestia:

- Tuve una educación muy cara.

Bella:

- En realidad, Romeo y Julieta es mi obra favorita.

Bestia:

Resopla al aire y mueve su rostro con gesto de indignación - ¿Por qué no me sorprende? -

Bella:

- ¿Disculpa?

Bestia:

- Toda esa angustia y añoranza y- Empieza a hacer ruidos burlescos con su boca y gesticula con su rostro como provocando asco- hay cosas mejores para leer.

Bella:

- ¿Cómo cuáles?

(Ingresan a la biblioteca)

Bestia:

- Hay un par aquí con los que podrías empezar. – Se impresiona por el rostro de admiración de Bella y pregunta- ¿Estás bien?

Bella:

- ¡Es maravilloso!

Bestia:

- Sí, supongo que sí. Bien, si te gustan tanto son tuyos.

Bella:

- ¿Leíste todos estos libros?

Bestia:

- ¿Qué? Bueno, todos no. Algunos están en griego.

Bella:

Deja escapar una risa - ¿Eso fue un chiste? ¿Ahora haces chistes?

Bestia:

- **Quizás...**

A su vez, es importante el cambio de plano del cuadro 8 al 9, en este último, pasamos a un Plano General Medio y, aunque la figura de Bella sigue teniendo importancia en la imagen, se destaca más la inmensidad de la habitación. Asimismo, la posición de la cámara más alta y el ángulo ligeramente picado refuerzan esta intención.

A partir de la “semejanza” marcada por la literatura, lxs protagonistas comienzan a compartir más momentos juntxs en la trama. Dan caminatas en los jardines mientras Bella lee en voz alta y la bestia escucha. Poco a poco, vemos que el príncipe deja ese lado agresivo y comienza a ser más comunicativo y ella también nota esos cambios.



Una escena que funciona para ejemplificar la cercanía entre ellos es en la que ambos personajes se encuentran cenando en la mesa principal. La situación se repite en dos ocasiones, con diferencias significativas:



La primera vez, esta secuencia (seleccionada arriba) sucede en el tiempo 70' 30'' a 70' 47'' y, la segunda, tendrá lugar en 72' 37'' a 73' 17''.



Como muestran los cuadros utilizados, en los dos momentos hay diferencias que marcan los giros en la relación. Primero, la bestia decide cambiar su lugar, en la cabecera de la mesa, para poder sentarse al lado de Bella. Y segundo, cuando él duda sobre cómo tomar la sopa, para no parecer un animal (como en la selección anterior), ella toma el plato y bebe directamente de él, gesto que lo sorprende y luego ambxs ríen.

Podría interpretarse, que la protagonista comienza a entender aquellas palabras de Ms. Potts, que reseñamos anteriormente. Empieza a conocer al joven encerrado dentro de ese cuerpo de monstruo. Y, al mismo tiempo, el príncipe reconoce aquella humanidad “dormida” en él. Para ejemplificar esto, podemos utilizar la canción, que ambxs personajes cantan en esta parte de la película y es clara sobre los “cambios” que ellxs sienten.

[BELLE]

**There's something sweet, and almost kind
But he was mean and he was coarse and
unrefined
And now he's dear, and so unsure
I wonder why I didn't see it there before**

[BELLA]

**Hay algo dulce, y casi amable. Pero era malo
y era tosco y sin refinar.
Y ahora es querido, y tan inseguro.
Me pregunto por qué no lo vi allí antes.**

[BEAST]

She glanced this way, I thought I saw

**And when we touched, she didn't shudder at
my paw**

No, it can't be, I'll just ignore

**But then, she's never looked at me that way
before**

[BELLE]

New, and a bit alarming

Who'd have ever thought that this could be?

True, that he's no Prince Charming

**But there's something in him that I simply
didn't see**

[PLUMETTE]

Well, who'd have thought?

[MRS. POTTS]

Well, bless my soul!

[COGSWORTH]

Well, who'd have known?

[LUMIÈRE]

**Well, who indeed? And who'd have guessed
They'd come together on their own?**

[MRS. POTTS]

It's so peculiar! Wait and see!

[ENSEMBLE]

We'll wait and see, a few days more

**There may be something there that wasn't
there before**

[BESTIA]

Ella miró de esta manera, pensé que vi

**Y cuando nos tocamos, ella no se estremeció
ante mi pata.**

No, no puede ser, simplemente lo ignoraré.

**Pero entonces, ella nunca me ha mirado de
esa manera antes.**

[BELLA]

Nuevo, y un poco alarmante.

**¿Quién hubiera pensado alguna vez que esto
podría ser?**

**Es cierto que no es un príncipe azul. Pero
hay algo en él que simplemente no vi**

[PLUMETTE]

Bueno, ¿quién habría pensado?

[SEÑORA. POTTS]

¡Bien, bendice mi alma!

[DIN DON]

Bueno, ¿quién lo hubiera sabido?

[LUMIÈRE]

**Bueno, ¿quién es? Y quien lo hubiera
adivinado ¿Se habrían reunido por su
cuenta?**

[SEÑORA. POTTS]

¡Es tan peculiar! ¡Espera y verás!

[CONJUNTO]

**Esperaremos y veremos, unos días más.
Puede haber algo allí que no estaba allí
antes**

[COGSWORTH]

And here's a thought

Perhaps there's something there that wasn't there before

[CHIP, spoken]

What, Mama?

[MRS. POTTS]

There may be something there that wasn't there before

[CHIP, spoken]

What is it? What's there?

[MRS. POTTS, spoken]

I'll tell you when you're older

[CHIP, spoken]

Okay, I'm older!

[MRS. POTTS, spoken]

Chip! Oh, you are a...

Como se puede observar, la letra de la canción revela la idea de cambio que venimos desarrollando. La relación de lxs protagonistas comienza a mejorar paulatinamente, a medida que la bestia se empieza a reconocer más “humanizadamente” por el trato de Bella y, a su vez, ella siente la diferencia en sus actitudes y respuestas, ahora más educado, amable y atento. Asimismo, vemos que la servidumbre comenta esto y ellxs mismxs comienzan a hablar de que “*puede haber algo más allí*”, haciendo referencia al amor naciente.

La última semejanza que encontramos en la trama de la película, es cuando ambxs protagonistas se identifican como “marginados”. Lxs dos sienten que no encajan en los entornos en que se relacionan. Observemos el diálogo:

(Tiempo 71' 40'' a 72' 51'')

Bella:

- ¿Qué estás leyendo?

[COGSWORTH]

Y aquí hay un pensamiento.

Quizás hay algo allí que no estaba allí antes.

[CHIP, hablado]

¿Qué mami?

[SEÑORA. POTTS]

Puede haber algo allí que no estaba allí antes

[CHIP, hablado]

¿Qué es? ¿Qué hay ahí?

[SEÑORA. POTTS, hablado]

Te diré cuando seas mayor

[CHIP, hablado]

¡Está bien, soy mayor!

[SEÑORA. POTTS, hablado]

¡Chip! Oh, eres un ...

Bestia:

- Nada.

Bella:

- Ginebra y Lancelot.

Bestia:

- Buenos, en realidad... El Rey Arturo y los caballeros de la mesa redonda. Caballeros, hombres, espadas y eso.

Bella:

- Pero igual... Es un romance.

Bestia:

- Está bien.

Bella:

- Nunca te agradecí por salvarme la vida.

Bestia:

- Bueno, nunca te agradeció por no dejarme para que me coman los lobos.

(Se oyen risas provenientes del castillo)

Bella:

- Ellos saben cómo pasarla bien.

Bestia:

- **Sí. Pero cuando entro al cuarto, las risas se acaban.**

Bella:

- **A mí me pasa lo mismo. Los aldeanos dicen que soy una chica rara, pero no estoy segura de que eso sea un elogio.**

Bestia:

- **Lo siento. Tu aldea parece terrible.**

Bella:

- **Casi tan solitaria como tu castillo.**

Bestia:

- **¿Qué te parece si escapamos?**

Decidimos destacar la última parte del diálogo, ya que la creemos representativa para nuestro punto. El amor se construye en la trama con una carga de dependencia. Ambos se requieren, en cuanto que necesitan sentirse reconocidos. Más implícito en el caso de la bestia, que por su maldición no puede/quiere abandonar el castillo, pero Bella tampoco se siente a gusto con

la marginalización social que recibe, que analizamos anteriormente, y ahora encuentra en el príncipe una salida.

Esta cimentación del mito romántico en la trama termina de edificarse con el último “sacrificio” que la bestia realiza por Bella. Una de sus noches, él la invita a bailar en el gran salón del castillo. La servidumbre lo prepara para el gran evento y le aconseja que es el momento para decirle lo que él siente por ella, recordándole que solo quedan cuatro pétalos en la rosa encantada. Tras realizar el baile, la pareja saldrá a un balcón bajo la noche y tendrán el siguiente diálogo:

(Tiempo: 84' 08'' a 84' 58'')

Bestia:

- **No bailé en años. Casi había olvidado cómo se siente. Es tonto, supongo... para una criatura como yo esperar que un día podría merecer tu cariño.**

Bella:

- **No lo sé.**

Bestia:

- **¿En serio? ¿Piensas que podrías ser feliz aquí?**

Bella:

- **¿Alguien que no es libre puede ser feliz?**

Posterior a esta secuencia, Bella hablará de su padre y lo mucho que lo extraña. Por esto, la bestia, le ofrecerá mirar a Maurice a través de un espejo mágico. Allí descubren que se encuentra en peligro, por el accionar de Gastón, y la bestia libera a la joven para pueda ir en su ayuda. De esta forma, se marca otro “sacrificio”, en este caso simbólico, si definimos al anterior como físico, priorizando el bienestar de ella y su familia, por sobre la felicidad propia.

A continuación, encontramos un diálogo entre la bestia y su servidumbre, que funciona para ejemplificar esto:

(Tiempo 86' 54'' a 104' 53'')

Din Don:

- **Amo, tenía mis dudas, pero todo marcha a la perfección. ¡El amor verdadero siempre vence!**

Bestia:

- **La dejé ir.**

Din Don (furioso) y Lumiere (sorprendido):

- **¿Qué?**

Lumiere:

- **Amo, ¿Cómo pudo hacerlo?**

Bestia:

- **Tuve que hacerlo.**

Din Don:

- **Pero ¿Por qué?**

Miss Potts:

- **Porque la ama.**

Lumiere:

- **¿Y entonces por qué no somos humanos?**

Din Don:

- **Porque ella no lo ama. Y ahora, es demasiado tarde.**

Plumette:

- Pero ella todavía podría volver.

Bestia:

- No. La dejé libre Lamento no poder hacer lo mismo por todos ustedes. Ahora, vayan. Casi nos quedamos sin tiempo.

Como muestra este diálogo, para la señora Potts, el haber liberado a Bella representa una muestra de amor verdadero. La escena se complementa con la vuelta de la protagonista al castillo y la muerte de la bestia a manos de Gastón. Entonces, la servidumbre se convierte en elementos domésticos, tras la caída del último pétalo de la rosa.

Aun así, Bella llora por su pérdida y le confiesa su amor. Aquí, Aghata, la bruja, que se encontraba en la habitación, revive la rosa encantada y a todos los hechizados. (Tiempo 104' 53" a 107' 46")

Bestia:

- Regresaste

Bella:

- Claro que regresé. Jamás te abandonaré otra vez.

Bestia:

- Me temo que es mi turno para irme.

Bella:

- Ahora estamos juntos. Va a estar todo bien.

Bestia:

- Al menos pude verte por última vez.

Bella:

- No. Por favor, no. Regresa. Regresan no me dejes por favor. Te amo.

De esta forma, como dijimos anteriormente, el amor romántico heterosexual se presenta como el "final feliz" de la película y la solución de todos los males. No solo los embrujados son desencantados, sino que vuelve la prosperidad y la alegría al pueblo tras la vuelta de su príncipe. Esto puede verse en la toma final, con todos el pueblo bailando juntos.



Como hemos visto en el análisis realizado, el mito del amor romántico atraviesa toda la trama, operando como la figura retórica principal en la película. Durante el recorrido, hemos hecho hincapié en la función instrumental del significante mujer, quien representa una herramienta para que lxs personajes enbrujadxs puedan salvarse.

A su vez, es importante destacar cómo se construye el amor, logrando que Bella abandone sus deseos, sueños y la búsqueda de su placer por el de la Bestia y su servidumbre. Como marca Ana María Fernández, el lazo monogámico se configura sobre una premisa de desigualdad histórica. La mujer pasa a ser de otro, ya no es protagonista, sino una acompañante en un rol pasivo. Lo que la autora denomina: la pasivización del erotismo (1993).

En la trama, el amor se construye a base de “semejanzas” y “sacrificios”. Las primeras acercan a lxs personajes entre ellxs, funcionan como puntos en común en sus trayectorias de vida. Ambxs se representan como sujetxs que necesitan el reconocimiento del otrx, se trata de un proceso de menoscabo de las posibilidades del yo (Illouz, 2012). Se deja de lado el valor propio y se enfatiza en la idealización del otrx, de esta forma, “los sacrificios” reafirman el lazo bajo una concepción de compromiso.

Este “compromiso” debe ser fiel y perdurable en el tiempo, “yo” me entrego a totalmente a “otro” (Illouz, 2012) que, como hemos visto con Fernández, no representa lo mismo para mujeres que para hombres, dadas las condiciones socio-históricas de la relación monogámica (1993).

Por último, como hemos destacado en los diálogos, terminología del tipo “*la indicada*”, o las letras de las canciones que hemos analizado, ayudan a la confección del mito del amor romántico, como un objeto sagrado, único, inconmensurable e inexplicable; que, como dijo Din Don: “*siempre triunfa*”.

Utilizaremos un fragmento de la canción que da cierre al film para reconocer la siguiente figura retórica que alude a algo naturalizado y cristalizado en el tiempo, utilizando analogías del tipo “*Seguro como el sol*”.

[MADAME DE GARDEROBE]

Tale as old as time

Tune as old as song

Bittersweet and strange

Finding you can change

Learning you were wrong

[MRS. POTTS]

Winter turns to spring

Famine turns to feast

Nature points the way

[MADAME DE GARDEROBE]

Cuento tan viejo como el tiempo

Sintonía tan vieja como la canción

Agridulce y extraño

Encontrar que puedes cambiar

Aprendiendo que estabas equivocado

[SEÑORA. POTTS]

El invierno se convierte en primavera

El hambre se convierte en banquete

La naturaleza señala el camino.

**Nothing left to say
Beauty and the Beast**

Nada queda por decir La bella y la Bestia

**[ALL]
Certain as the sun
Rising in the east
Tale as old as time
Song as old as rhyme
Beauty and the Beast**

**[TODOS]
Seguro como el sol
Levantándose en el este
Cuento tan viejo como el tiempo
Canción tan antigua como la rima.
La bella y la Bestia**

**Tale as old as time
Song as old as rhyme
Beauty and the Beast**

**Cuento tan viejo como el tiempo
Canción tan antigua como la rima.
La bella y la Bestia**

5.3.1 Belleza

Es de vital importancia para nuestra investigación, deconstruir los sentidos que operan en la representación audiovisual del estereotipo “princesas”. Comprendemos que, en las estrategias enunciativas del referente empírico, se busca posicionar al espectador frente a un mundo imaginario, con reminiscencias al período medieval.

En las monarquías las princesas representan una figura de poder. Integrante de la familia real, se la define como hija o nuera del rey. Su función primordial es la de mantener el linaje de la nobleza a través de la procreación de futuros herederos al trono, lugar reservado para los hombres.

En caso de que el Rey no pudiese tener sucesores varones, debía conseguir una pareja para su hija. Este debía pertenecer a la nobleza para lograr beneficios políticos y económicos para su reino. Esto nos remite al sistema de parentesco (Levi Strauss, 1993; Rubin, 1989), donde la mujer (como significante simbólico) no es más que un bien de intercambio entre hombres, con el fin de permitir la reproducción de la dominación y la asimetría social (Bourdieu 2000, 2010).

Durante el análisis de nuestro film, hemos discriminado e interpretado los sentidos operantes en la trama. Bella no se casa por razones políticas o económicas, sino por el amor que siente por la Bestia. La posición del príncipe es más discutible, ya que él si recibe un beneficio por su unión romántica, es liberado de ese cuerpo antropomorfo.

La franquicia “Princesas” de la empresa Disney, cristaliza en sus representaciones de las corporalidades femeninas el ideal subjetivo hegemónico: Mujer cis – joven (por eso hablamos de “Princesas” y no de “reinas” -blanca-heterosexual-de cuerpo esbelto- piernas largas- cabello largo y brillante- piernas y axilas depiladas- de rasgos faciales sutiles y elegantes, etc. De esta manera, cristaliza en el tiempo el estereotipo de belleza física instaurado.



Nos interesa destacar que, tanto Emma Watson, la actriz seleccionada para interpretar el papel, como la versión animada de Bella, responden a corporalidades hegemónicas. Estos biotipos cumplen con ideales normativos de materialidad física, esta “belleza” les permite el cambio de su realidad social, accediendo a la posición noble de Princesa¹⁷. Iniciamos el recorrido de este análisis hablando sobre el rechazo social que recae sobre Bella. Utilizamos, para ejemplificar ese concepto, imágenes de lxs pobladorxs y nos concentramos en sus miradas al verla pasar. Hay dos personajes, durante la secuencia inicial, que ven a la protagonista con otros ojos, podríamos decir con admiración en un caso y con deseo en el otro. Observemos las imágenes y luego profundizaremos:

¹⁷ Mientras que, podemos notar que los resultados no son los mismo si modificamos alguna de sus características, como lo son los casos de Pocahontas (1995) y Tiana (2010)¹⁷, una es hija de originarixs americanos y la segunda descendiente de obrerxs afroamericanos; en sus historias vemos que, o no consiguen quedarse con el “príncipe azul”, o no logran las libertades económicas dignas de una princesa, como si lo hacen las demás integrantes de la marca.



La primera imagen corresponde a la madre de “las tres hermanas” (no tienen nombre en la película), que admira la belleza de la protagonista. En la escena, cuando Bella aparece, la mamá sonríe apreciando su hermosura. Podemos notar que la puesta en escena dispone a la madre en el centro del plano, pero a su vez, el encuadre posiciona a las hijas por detrás y el plano general corto permite apreciar las cuatro figuras claramente.

A su vez, los colores fuertes de la ropa de las hijas, contrastan con los colores claros de la señora, así se las destaca del fondo. Este detalle permite resaltar los gestos de desprecio, por parte de las tres hermanas, hacia Bella, en lo que podemos interpretar como envidia por su apariencia física. La escena es complementada por la siguiente canción:

[MADRE]

Now it's no wonder that her name means "Beauty"

Her looks have got no parallel

[HIJAS]

But behind that fair facade

I'm afraid she's rather odd

[MADRE]

Very different from the rest of us

[MADRE]

Ahora no es de extrañar que su nombre signifique "belleza".

Sus miradas no tienen paralelo.

[HIJAS]

Pero detrás de esa fachada justa.

Me temo que es bastante rara

[MADRE]

Muy diferente del resto de nosotros.

[HIJAS]	[HIJAS]
She's nothing like the rest of us	Ella no es nada como el resto de nosotros.
Yes, diff'rent from the rest of us is Belle!	Sí, ¡diferente del resto de nosotros es Bella!

Existe un doble juego entre lo que afirman la madre y las hijas. *“muy diferente del resto de nosotros”* y *“Ella no es nada como el resto de nosotros”*, pareciesen frases idénticas, pero el significado que buscan darle las enunciatoras, es totalmente opuesto. Lo que refuerza la contraposición entre madre-hijas construida visualmente, que expusimos anteriormente.

Por un lado, la madre busca resaltar a Bella como una persona que posee una belleza extraordinaria. Mientras que, sus hijas, buscan desprestigiarla justamente por no ser como lxs demás, como hacen lxs otrxs pobladorxs.

El segundo cuadro, pertenece a Gastón, que se encuentra observando a Bella a través de un telescopio. Luego de “admirarla”, Gastón mantendrá el siguiente diálogo con su ayudante Le Fou:

(Tiempo: 07' 53" a 08' 01")

Gastón:

- Mírala, LeFou, mi futura esposa. **Bella es la chica más bella del pueblo. Eso la hace la mejor.**

Y luego, complementará con una parte cantada:

[GASTÓN]	[GASTÓN]
Right from the moment when I met her, saw her	Desde el momento en que la conocí, la vi.
I said she's gorgeous and I fell	Dije que es hermosa y caí
Here in town, there's only she	Aquí en la ciudad, solo está ella.
Who is beautiful as me	Quien es hermosa como yo
So I'm making plans to woo and marry Belle	Así que estoy haciendo planes para cortejar y casarme con Bella.

Estos recortes ayudan a vislumbrar la construcción de un culto a la belleza física dentro de las estrategias enunciativas del film. El cuerpo de la princesa es un territorio pornificado y sexualizado (Preciado, 2014). Tener mejores senos y nalgas, piernas largas y depiladas, cabello largo y sedoso, no medir más de 1.70 mts; se convierten en significantes políticos de la femineidad hegemónica. Estas características reducen la corporalidad de las mujeres al nivel de un objeto, así naturalizan y reproducen las relaciones de poder desiguales en el contrato sexo-genérico.

Por esta razón, las tres hermanas envidian a Bella y Gastón busca conquistarla, solo como un símbolo de prestigio, ya que, como la canción muestra, él se considera el más hermoso del pueblo y sólo la protagonista puede equipararlo, por lo que “debe” casarse con ella.

Adelantándonos en la trama del film analizado, pudimos encontrar también en la servidumbre del castillo del príncipe, demostraciones de “alegría” ante la hermosura de Bella. Por ejemplo, la siguiente escena:

(Tiempo: 33' 32" a 33' 47")

Madame Gardebore:

- Al fin... una mujer. **Bonitos ojos. Cara Orgullosa. Un lienzo perfecto. ¡Sí! Le encontraré algo digno de una princesa.**

Bella:

- No soy una princesa

Madame Gardebore:

- ¡Pavadas!

Esta escena funciona para demostrar cómo ciertos atributos físicos se construyen como significantes de las corporalidades hegemónicas. Para la servidumbre del castillo, la belleza de Bella automáticamente la posiciona como una buena opción para enamorar a la Bestia y salvarlx de la maldición que los acosa.

Cuando decimos que estas características componen una belleza hegemónica, nos referimos a que se instituyen como marcos normativos. Bella es aceptada por su hermosura física y por eso puede convertirse en princesa. Sobre este concepto, creemos conveniente retomar una idea de Martínez y Merlino:

La mayoría de los personajes centrales del relato son poseedores de un tipo de belleza tradicionalmente aceptada y legitimada por la sociedad contemporánea occidental... Los personajes secundarios que se espera que sean torpes, ridículos o graciosos, aparecen caracterizados como sujetos obesos y de baja altura. Es frecuente que el héroe o antihéroe se encuentre acompañado por uno de estos personajes secundarios, quienes, a partir de la ruptura que introducen en relación con la figura del actor principal, funcionan resaltando, por oposición, las virtudes físicas, el porte o la importancia de éste (2011: 13).

Bella, es “hegemónica” porque cumple con ciertas normas y define las esferas de inteligibilidad cultural (Butler, 2018). Las princesas de Disney componen un ideal regulatorio de los cuerpos femeninos y de todo lo que queda por fuera, lo abyecto. Profundizaremos estos conceptos en el capítulo destinado a lxs personajes de Le Fou y Aghata.

Por último, es importante remarcar la vinculación entre el culto a la belleza física y el amor romántico heterosexual, ya que consideramos que uno no se da sin el otro. Es la belleza del personaje protagonista femenino, el principal valor simbólico que le permite su unión final con el príncipe.

Purplewashing

El término purplewashing toma sus préstamos, en inglés, de las palabras “purple” (púrpura) y washing (lavado). La primera vinculada al color utilizado históricamente a luchas feministas y la segunda a una idea de encubrimiento o “lavado de cara”.

Este concepto se utiliza para denunciar países, instituciones públicas o privadas, personas, etc. que buscan, a través de campañas de márketing, vincularse a luchas del colectivo de mujeres y esconder así sus fines lucrativos e ideologías xenófobas, patriarcales, etc.

Actualmente, Hollywood se ha visto envuelto en diversas polémicas por sus maneras de tratar a colectivos como los extranjeros (asiáticos, latinos, etc.), como a las actrices y demás trabajadoras mujeres de la industria. Ejemplo de esto, es el movimiento Me Too (Yo también), que ha tomado mayor repercusión en los últimos años, y funciona para denunciar públicamente (por redes sociales y demás medios) los abusos y tratos misóginos de productores, directores, actores y todo hombre perteneciente a la industria del cine hollywoodense.

En esta re-adaptación de la “La bella y la bestia”, el personaje femenino principal es representado por la actriz británica Emma Watson quien, en paralelo a su carrera en la actuación, ha desarrollado una militancia por los derechos de las mujeres y de activismo en temáticas ambientales.

Como “Embajadora de Buena Voluntad de ONU Mujeres”, la actriz brindó un discurso en el evento especial de la campaña HEforShe (Él por ella), el día 20 de septiembre de 2014, en la sede de las Naciones Unidas de Nueva York. En él buscó interpelar a los varones a defender la igualdad de género y luchar por la libertad (ONU Mujeres)¹⁸.

Por estas razones, Emma Watson ha construido una figura como referente del movimiento feminista y ambientalista dentro de la industria hollywoodense. Podemos tomar su elección para el rol de Bella como una estrategia publicitaria.

En este contexto la industria busca, a través del purplewashing, ocultar la realidad que están atravesando. En conexión con las declaraciones del director Bill Condon, la figura de la actriz la posiciona como una mujer fuerte y luchadora, que busca cambiar la realidad “opresora” en que se encuentra, imagen que buscaban representar con la protagonista de la historia.

Aunque es válido destacar, nuevamente, que Emma Watson representa una belleza hegemónica, acatando las normas reguladoras corporales de las mujeres, como Bella. Y que, al igual que la protagonista de la película, su carácter revulsivo, sigue siendo funcional a una empresa misógina y xenófoba históricamente.

¹⁸ Link a la transcripción del discurso: <http://www.unwomen.org/es/news/stories/2014/9/emma-watson-gender-equality-is-your-issue-too>, consultado el día: 19/08/2018

6. El príncipe Adam vs. Gastón. Masculinidad hegemónica vs. Masculinidad Tanatopolítica¹

Este capítulo busca relacionar los conceptos esbozados en el anterior. Se intenta compartir algunas categorías de análisis y proponer nuevas, realizaremos el ejercicio de analizar las representaciones audiovisuales de los personajes masculinos, enfatizando en Gastón y el Príncipe Adam (la bestia) como dos personajes canónicos con polaridades ideales (Cassetti y Di Chio, 1990) que habilitan significantes en torno a las masculinidades.

Proponemos entonces, discriminar y reconocer cómo se construye ésta en ambos personajes, para luego compararlos y reconocer las diferencias principales entre ellos y su rol en la trama como funciones narrativas. En las estrategias enunciativas del film podemos vislumbrar sentidos que edifica una masculinidad aceptada y legitimada, por sobre otra que es castigada. Por ejemplo, con la maldición del Príncipe o la muerte del personaje de Gastón.

Para cumplir con los objetivos planteados, el capítulo está organizado alrededor de las siguientes categorías centrales: “Poder”, “Masculinidad”, “Cortejo” y “Virilidad”.

La batalla por los pantalones

Como marcamos en el capítulo anterior, el contexto socio-histórico del texto-film (en tanto estrategia discursiva de las narrativas mediáticas) nos posiciona en una sociedad en proceso de transición hacia un sistema capitalista. Como punto de inflexión para este paso se encuentra la degradación social de la mujer y la devaluación del trabajo femenino. Tras la institucionalización de la familia heterosexual y la legitimación del nuevo modelo de femineidad domesticada: la mujer-esposa obediente, pasiva, ahorrativa; se creó un nuevo modelo de masculinidad hegemónica.

A partir del Siglo XIII comienza un incremento de la misoginia social en toda Europa. El Estado abrió burdeles municipales con varios fines, principalmente se los veía como una cura para combatir la homosexualidad, la sodomía y las prácticas orgiásticas, muchas de estas alentadas por las sectas heréticas (Federici, 2015). A su vez, tras la privatización de la tierra y la monetarización de la economía, las mujeres encontraron una salida laboral con buena paga. Luego, las políticas sexuales comenzaron a ser cada vez más violentas sobre los cuerpos de las mujeres. En muchos lugares se dejó de considerar a la violación como un delito en caso que la víctima fuera de clase baja. Era un “deporte” común que los jóvenes de familias acomodadas saliesen a atacar criadas².

Desde ese momento el clima de misoginia fue en aumento, las mujeres violadas quedaban marcadas socialmente y debían abandonar el pueblo. Todos estos pasos fueron preparando el terreno para la gran caza de brujas que el Estado y la Iglesia estaban planificando. En cuanto la prostitución, se institucionalizó como un medio de subsistir para las mujeres, quienes contaban con buenos salarios. El avance de la Reforma Protestante (siglo XVI) invirtió el paradigma,

¹ Tanatopolíticas hace referencia a las “políticas de la muerte”, el autor Paul Preciado (2015) lo utiliza para definir al soberano que tiene el poder de dar muerte a sus súbditos.

² Práctica que se sigue realizando en la actualidad en diversas partes del mundo.

criminalizando a las trabajadoras sexuales y despenalizando la violación a mujeres que ejercían en la vía pública.

Lo que la autora Silvia Federici (2015) propone observar es que, para los varones, la mujer reemplazó las tierras que perdieron durante los cercamientos. Esta ola de misoginia se explica como la búsqueda masculina por recuperar un bien para su propiedad. El trabajo femenino se convirtió en un bien común disponible para todos.

Lo importante en esta breve historización es destacar los puntos que fueron marcando, no solo la degradación de la mujer, sino la complicidad de los trabajadores varones, quiénes buscaron mantener su poder a través de apoyar el disciplinamiento que el Estado impartía sobre las féminas.

Este proceso reseñado anteriormente da cuenta del cambio que el autor francés Michel Foucault denomina como el traspaso de un régimen soberano a uno disciplinario (Foucault, 1992). La diferencia sexual entra a formar parte de los cálculos del poder. Se institucionaliza un discurso científico y político de normalización de las identidades sexuales legítimas y se criminaliza a las “desviadas” (Preciado, 2014). “La epistemología sexual está dominada por lo que el historiador Thomas Laqueur llama “un sistema de semejanzas” que permite leer la anatomía sexual femenina como una variación débil, interiorizada y degenerada del único sexo que tiene existencia ontológica: el sexo masculino” (Laqueur en Preciado 2014).

Ante la gran ola de Misoginia que revela Federici, se crea un sistema *monosexual*, la mujer es solo un ser atrofiado, inferior, por razones biológicas, al hombre. En el Estado Soberano (régimen anterior al siglo XVIII), es el rey quien que tiene el poder por sobre todos sus súbditos, el poder de castigar con la muerte. Paul Preciado afirma que la figura del monarca es la representación masculina del Estado y la Iglesia, el *pater* es quién posee el derecho de dar muerte a su esposa y sus hijos. Así se configura la primer ficción político-somática: la masculinidad tanatopolítica³ (Preciado, 2014).

Tras la creación del nuevo discurso médico, científico y político, se logra el traspaso del régimen soberano al régimen disciplinario. Se consolida el sistema de identidades sexuales en forma de binomio mujer/varón y heterosexual/homosexual e instituciones especializadas para el control y vigilancia de las mismas: manicomios, hospitales, cárceles, familias (Foucault, 2012). El poder del soberano se transfiere a dichas arquitecturas de control. Como dijimos anteriormente, la familia comienza a tomar un rol clave en esta época y la figura del padre es sobre quién recae el control del *status quo* del hogar.

Se crea de esta manera una noción nueva de masculinidad, una construcción normativa sobre lo que el hombre debe ser y cómo debe comportarse, siempre en contraposición a la femineidad de las mujeres. El varón es el lugar de autoridad simbólica en la sociedad.

³ Esta figura conceptual, se vale de la violencia para ejercer su control. Como paradigma, Preciado (2014), toma al rey, quién puede castigar a sus súbditos. Pero en el plano social, es el varón (representado en el Estado, la Iglesia y demás instituciones) quien aplica sanciones disciplinarias sobre las mujeres, para perpetuar su dominación.

Siguiendo con esta línea de análisis, tomaremos a los dos personajes masculinos principales de la historia, Gastón y el príncipe Adam (la bestia) para analizar los significantes culturales que se ponen en juego en las representaciones del género dominante. Al contraponerlos, podremos analizar una posible representación de este desplazamiento de una masculinidad, que definiremos como tanatopolítica, hacia un nuevo modelo denominado cómplice.



6.1 Poder

Como podemos observar en las imágenes, tanto Gastón como Adam, representan posiciones de poder en la sociedad. El primero, por su parte, es un capitán del ejército que acaba de volver de una guerra. Mientras que el segundo es, nada menos, que el Príncipe, la figura real que gobierna esas tierras.

La masculinidad se construye como una posición de poder. En estas relaciones de dominación, la mujer se degrada a un segundo plano, con los cambios sociales que reseñamos anteriormente, la familia se edifica como la institución primordial. Allí, el varón deberá ser el protector y proveedor de las mujeres, mientras que ellas tendrán que encargarse de las tareas de cuidado y procreación.



La transición del feudalismo al capitalismo se basó en un proceso de acumulación de género (Federici, 2015; Connel, 1995) donde se definió un sistema de división sexual y eran los varones, los únicos que podían acceder a puestos de poder.

Se consolida, de esta forma, una superioridad y una idea de prestigio social, en aquellos varones que ocupan cargos jerárquicos. Observemos las imágenes anteriores, donde las mujeres admiran y buscan seducir a Gastón y el Príncipe. Y complementemos con la siguiente canción, que toma lugar al inicio del film, cuando Adam, organiza el baile en su castillo:

[MADAME DE GARDEROBE]
Oh, how divine
Glamour, music, and magic combine
See the maidens so anxious to shine
Look for a sign that enhances chances
She'll be his special one

[MADAME DE GARDEROBE]
Oh que divino
Glamour, música y magia combinan.
Ver a las doncellas tan ansiosas por brillar.
Busquen una señal que mejore las posibilidades
Ella será su especial

**What a display
What a breathtaking, thrilling array
Every prince, every dog has his day
And I'll sing with passion, gusto, fit to bust
Oh, not a care in the world!**

**Que pantalla
Qué impresionante y emocionante variedad
Cada príncipe, cada perro tiene su día.
Y cantaré con pasión, gusto, aptos para reventar.
¡Oh, no importa en el mundo!**

Tomamos la letra de esta canción para destacar conceptos claves, por ejemplo: “*Ver a las doncellas tan ansiosas por brillar. Busquen una señal que mejore las posibilidades. Ella será su especial*”. Como podemos apreciar aquí, la mujer debe lograr “seducir” al varón. Tanto las tres hermanas, como las asistentes al baile del Príncipe, tienen el objetivo de enamorarlos, porque los idealizan como una figura de prestigio simbólico.



Es importante aclarar que los “beneficios” del dividendo patriarcal, recaen sobre todos los varones por simple hegemonía. Sobre algunos actúa con mayor fuerza, porque estos practican mayormente los patrones hegemónicos (Connell, 1995). Con las imágenes anteriores, donde ambos personajes contemplan con gozo su propio reflejo, buscamos dar cuenta que están contruidos discursivamente, como personas egocéntricas y narcisistas. Analicemos la voz en off que da inicio a la película y que contextualiza los acontecimientos que sucederán:

(Tiempo 00' 45'' a 01' 13'')

Había una vez, en el oculto corazón de Francia, un joven y guapo príncipe que vivía en un hermoso castillo.

Aunque poseía todo lo que deseaba en su corazón, el príncipe era antipático y egoísta. Cobraba impuestos a la aldea para llenar su castillo con los objetos más bellos. Y sus fiestas con la más hermosa gente⁴.

Podemos inferir aquí que los beneficios que recaen en los varones, por su posición dominante hegemónica sobre las mujeres (y demás colectivos marginados, como los homosexuales, travestis, transexuales, etc), se legitiman alrededor de nociones de honor, respeto y poder. En el caso de Gastón y el Príncipe Adam, ellos se saben merecedores de dicho

⁴ La escena que acompaña esta frase, respecta al baile que vimos más arriba, al hablar de “*la más bella gente*”, está haciendo referencia a las mujeres que asisten al mismo y al príncipe como un casanova o mujeriego.

reconocimiento y por esto no les causan culpas sus actitudes violentas hacia lxs demás.
Ejemplifiquemos esto:



En las imágenes anteriores, que toman lugar en el tiempo 08' 30'' a 09' 00'', podemos observar a Gastón que, ante los gritos, llamados y halagos que le realizan las tres hermanas, él las mira con gesto desinteresado y cuando ellas son manchadas por su caballo, él no pide disculpas, simplemente da media vuelta y se retira.

Estas imágenes nos sirven para mostrar la actitud pedante y vanidosa de Gastón. Estas formas de relacionarse se vislumbran no sólo con las mujeres, sino también para/con su

compañero Le Fou. En la Bestia, podemos observar estos modos, cuando grita y da órdenes a su servidumbre. El varón, se siente autorizado a ser/actuar de esta manera, porque hay una ideología de supremacía que lo autoriza históricamente (Connel, 1995).

La figura del varón busca imponerse ante los demás y esto se acentúa si hay una posición jerárquica de por medio. “La interrelación del género con otras estructuras, tales como la clase y la raza, crea relaciones más amplias entre las masculinidades” (Connel, 1995: 15).

6.2 Masculinidades

Los personajes de Gastón y la Bestia fueron representados en la película por los actores Luke Evans y Dan Stevens, respetivamente. Los dos hacen referencia al cuerpo social privilegiado desde el siglo XVIII en adelante: el hombre blanco, heterosexual, de clase media/alta. Es el sujeto hegemónico.

Las corporalidades toman un rol central en el régimen disciplinario, pasando de la tanatopolítica a las biopolíticas⁵ (Foucault, 1992). Las construcciones de género sólo pueden entenderse en su complejidad si se las analiza dentro de un sistema de relaciones simbólicas con otras categorías como raza-etnia-clase social, etc.

En la trama de la película, podemos observar múltiples relaciones interraciales, entre personajes secundarios, Madame Garderobe y el Maestro Cadenza; Lumiere y Plumette. Pero la dupla protagonista en las películas de la franquicia Disney Princesas, suelen ser personajes blancos.

Los actores seleccionados son propietarios de esta corporalidad privilegiada en la actualidad, así como sus interlocutores lo son en el contexto del texto-film. El príncipe Adam es nada más que la figura de poder reinante en esa época monárquica y Gastón es un militar reconocido.

Los personajes principales masculinos suelen representarse con cuerpos atléticos y fuertes. Esto se logra audiovisualmente construyendo personajes más altos que las mujeres con que se los empareja, con espaldas anchas y grupos musculares, como los bíceps, los pectorales y los abdominales tonificados, significantes claves de la masculinidad.

⁵ Este término, popularizado por el autor francés, refiere a las formas de control que las el Estado ejerce a través de diversos ejercicios de poder. A diferencia con el Estado soberano, la biopolítica regula las subjetividades internamente, disciplinando a lxs sujetxs. De esta forma, son lxs ciudadanxs quienes se auto controlan para pertenecer a un grupo, comunidad, sociedad, género, etc.



En la imagen anterior podemos observar a Gastón haciendo gala de su fuerza como símbolo de su hombría. Esto corresponde a una contraposición de las corporalidades femeninas hegemónicas. Como ya dijimos antes, el varón se convirtió en el sostén económico de la familia, por eso la figura varonil se representa culturalmente como vinculada al uso de la fuerza, la defensa del hogar, el manejo de las armas, etc. (Kauffman y Brod; Kimmel en Martínez y Merlino 2011).

En el caso de la bestia, la representación de su fuerza y su valentía, se muestra en la escena en que batalla con los lobos para salvar a Bella. Como lo hemos identificado en el capítulo anterior, esta secuencia, indica el primer “sacrificio” que inicia la construcción del vínculo amoroso entre Bella y él.



Cuando el autor Paul Preciado habla de *ficciones somato-políticas* no quiere decir que no cuenten con una materialidad real, tangible sino que su legitimación/existencia depende de la “repetición performativa” (Butler en Preciado, 2014)

Podemos entender, siguiendo la línea de pensamiento de Preciado, a la construcción de la representación del signifiante varón como sinónimo de fuerza y seguridad, como una estrategia hegemónica para asegurarse la perpetuidad del sistema de relaciones desiguales consolidadas por el capitalismo. En esa línea teórica discuten Martínez y Merlino cuando explican:

“En los años 80, los Estados Unidos salían de una época marcada por la Segunda Ola feminista. Según Deleyto (2003), la imagen predominante del héroe en las producciones cinematográficas no animadas de las décadas de los ochenta (Arnold Schwarzenegger, Bruce Willis, Sylvester Stallone, entre otros) fue promovida en Estados Unidos, en respuesta al exitoso resurgimiento del movimiento feminista de los ‘60 y los ‘70.

El héroe tradicional, violento e hipertrofiado, serviría para contrarrestar simbólicamente la reciente arremetida de las mujeres en la vida pública y social. Los héroes tradicionales de Disney, protagonistas de producciones de décadas anteriores tales como La Cenicienta, Blancanieves o La Bella Durmiente, estaban delineados como sujetos valientes y decididos, pero tenían como característica física, sin excepción, rasgos finos y un cuerpo delgado. Los protagonistas varones (héroes y antihéroes) de los filmes producidos entre 1989 y 1999 están diseñados como sujetos físicamente poderosos que despliegan una masculinidad hiperbólica; son réplicas idénticas de los físicos culturistas que invadieron la pantalla grande en ese periodo” (2011).

Lxs autores contextualizan la construcción de la masculinidad en las representaciones audiovisuales, en relación directa con el rol que las mujeres están ocupando en el plano social. Precisamente la primera versión animada de “La bella y la bestia” de Disney, se estrena en ese momento histórico, 1991, tras el auge de la Segunda Ola feminista.

Podríamos permitirnos realizar el mismo ejercicio en nuestro caso y pensar en la funcionalidad que re-estrenar la película, en versión live-action⁶, conlleva en el contexto actual,

⁶ Este término hace referencia a películas actuadas por actores y actrices humanos. En contraposición de las animadas, que solo ponen la voz.

cómo respuesta (para no ceder su lugar de privilegio) a la gran repercusión que el movimiento feminista ha logrado en el plano internacional a través de sus múltiples luchas. “Un sistema de género donde los hombres dominan a las mujeres no puede dejar de constituir a los hombres como un grupo interesado en la conservación, y a las mujeres como un grupo interesado en el cambio”. (Connel, 1995:17)

6.3 Cortejo

En los varones el rito sexual toma un valor importante como acto de evolución a la hombría y la adultez. “Los varones pueden usar el ámbito sexual para confirmar su masculinidad” (Marsiglio en Lundgren, 2000:34). Al ser presionados por sus pares, porque se permite dudar de la virilidad de aquellos niños que no hayan tenido relaciones sexuales a una edad “apropiada”, el resultado es una práctica abusiva e incontrolable.

De esta manera, la sexualidad masculina se edificó sobre los significantes de violencia, poder, hegemonía y respeto. Este dispositivo habilita a los varones a esperar ciertas cosas de las mujeres a cambio de su manutención (Barker y Lowenstein, Shepard, en Connel, 1995) como fidelidad, respeto e idolatría. Si es necesario se permite la violencia con el fin de “restaurar su honor” si su pareja le es infiel. “A los niños se le enseña a ser sexualmente agresivos y a ver el sexo como una competencia en la que ganar significa convencer (quizás coercionar e incluso forzar) a una niña a tener relaciones sexuales” (Lundgren, 2000:35). Podemos reconocer estas características en los modos de cortejar a Bella que ambos personajes masculinos principales muestran en el film.





Decidimos desglosar esta secuencia casi en su totalidad, ya que la misma nos resulta valiosa en cuanto su contenido audiovisual y a los significantes que operan en las estrategias discursivas de la misma.

Esta escena toma lugar en el tiempo 15' 30" a 17' 00". Allí observaremos a Gastón que se dirige a la casa de Bella para aconsejarla sobre su problema con el director de la institución educativa⁷. El análisis de la puesta en escena permite vislumbrar las decisiones de la puesta en escena, que muestra al antagonista mientras se abre paso a través de los distintos objetos que se interponen.

Sin pedirle autorización a la dueña de la propiedad, el antagonista cruza el cerco y aplasta los vegetales cultivados, con el fin de posicionarse frente a ella y frenarle el paso (cuadro 3 y 4). Luego, Bella se retira, cerrando a su paso una pequeña puertecilla. Gastón pasa el brazo por encima y saca la traba para perseguirla hasta la escalinata de la casa (cuadro 9 y 10). Por último, cuando Bella ingresa en su hogar, él frena la puerta con su mano y, como vemos en el último cuadro, intenta mantener contacto hasta el último segundo antes de que ella logra cerrarla⁸ (cuadro 17 y 18).

También es significativo, el cuadro 7, donde vemos a Gastón abriendo sus brazos. En ese momento, él afirma *"Quizás no conociste al hombre correcto"* y sonríe jactándose de él mismo como el "indicado" para ella.

Luego de que sus repetidos intentos por convencer a la protagonista fracasen, Gastón decide advertir (a modo de amenaza) a Bella del futuro que les espera a las mujeres que no se casan y sus padres mueren:

Gastón:

- **Oh Bella, ¿sabes lo que les pasa a las solteras de la aldea al morir sus padres? Ruegan por sobras como la pobre Aghata. Este es nuestro mundo, Bella. Para gente sencilla como nosotros no hay nada mejor.**

En ese momento, el antagonista la toma del vestido, para evitar que se aleje e intente acercarse a ella; Bella se suelta e ingresa rápidamente en su propiedad (Cuadros del 13 al 18).

La insistencia de Gastón a casarse con Bella, reside en que ve en ella un premio: el prestigio social que le falta obtener. Al ser considerado como el "mejor hombre" de la aldea (por él mismo y por los demás), lo mínimo que se espera, y que él cree merecer, es que la mejor mujer (en términos de belleza física) sea su esposa. Esto puede vislumbrarse con la escena en que se nos presenta al personaje y su aparición se acompaña del siguiente diálogo:

⁷ Como vimos en el capítulo anterior, el director junto con otros pobladores, destruyeron el invento de Bella en reprimenda por querer enseñarle a leer a una niña.

⁸ Esta escena es doblemente significativa. Primero, porque es un cambio rotundo con la versión animada de 1991, donde Gastón literalmente ingresaba sin permiso a la casa. Y segundo porque la construcción del plano, remite a una escena reconocida del film *"The Shinning"* (1980) del director Stanley Kubrick, donde el protagonista, un hombre que "cayó en la locura", intenta entrar a la habitación de su esposa, utilizando un hacha para destruir la puerta.

(Tiempo: 07' 54'' a 08' 01'')

Gastón:

- Mírala, Le Fou. **Mi futura esposa. Bella es la chica más hermosa del pueblo. Eso la convierte en la mejor⁹.**

Esto se complementa en la trama, con la siguiente canción entonada por él:

[GASTÓN]

**Right from the moment when I met her, saw
her**

I said she's gorgeous and I fell

Here in town, there's only she

Who is beautiful as me

So I'm making plans to woo and marry Belle

[GASTÓN]

Desde el momento en que la conocí, la vi.

Dije que es hermosa y me caí

Aquí en la ciudad, solo está ella.

Quien es hermosa como yo

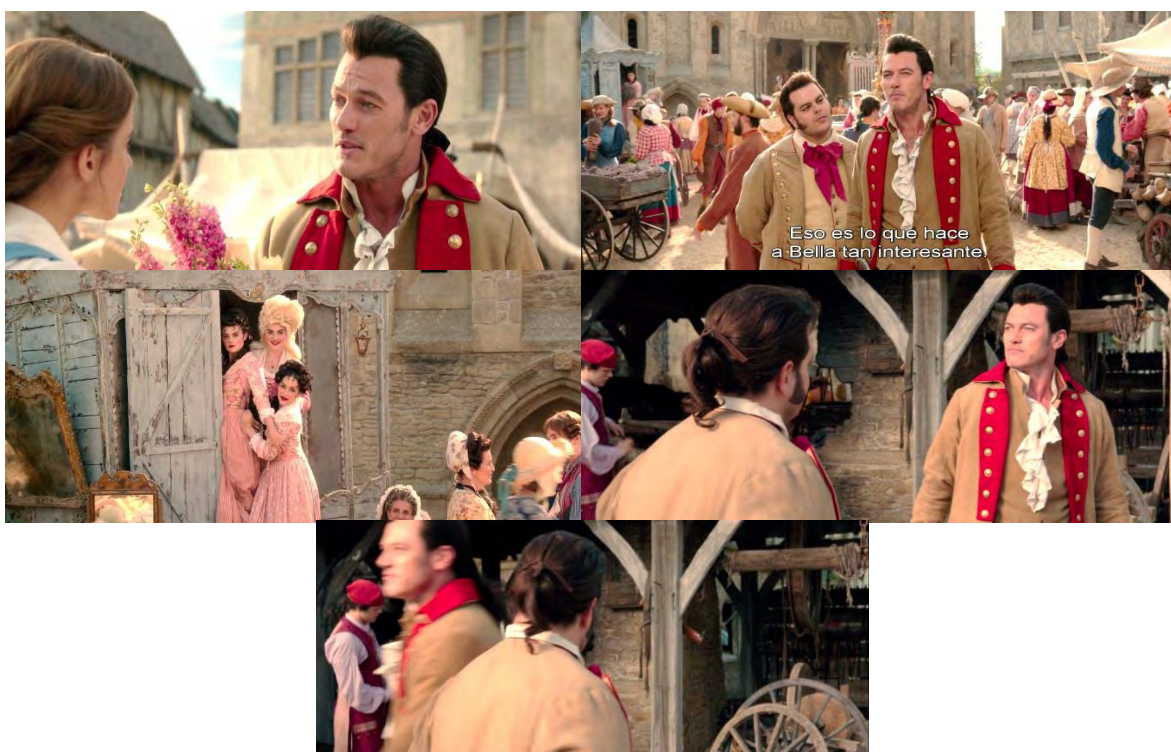
**Así que estoy haciendo planes para cortejar
y casarme con Bella.**

Aquí no interesan los sentimientos de él ni de ella. A pesar de los múltiples rechazos por parte de Bella, Gastón persistirá en su intento de conquistarla, llegando inclusive a presionar al padre de ella y sobornar al dueño del manicomio para ayudarlo con su plan.

En este sistema de desigualdad social, la sumisión de las mujeres debe ser total. Son simples objetos sexuales, el deseo sexual es propiedad única de los varones, aunque este debe estar separado del afecto y las emociones. Las relaciones amorosas, se estructuran de esta manera como coercitivas, el placer no es recíproco, sino que sea dirigido hacia un solo sujeto.

⁹ Las negritas son de nuestra autoría.

Gastón y el Príncipe Adam, están presentando rasgos de personalidad caprichosos, posesivos y ególatras. Es por esto que tampoco pueden aceptar que se les nieguen sus deseos. Analicemos la escena en que Bella rechaza la invitación de Gastón para ir a cenar:



Complementaremos las imágenes con el diálogo correspondiente:

(Tiempo: 09' 51'' a 10' 42'')

Gastón:

- ¡Buenos días, Bella! Tienes un libro maravilloso allí.

Bella:

- ¿Lo leíste?

Gastón:

- Ese no. Pero, ya sabes, libros. – Entrega un ramo de rosas a Bella, y agrega – Para la mesa de la cena. ¿Te acompaño esta noche a cenar?

Bella:

- Lo siento, esta noche no.

Gastón:

- ¿Estás ocupada?

Bella:

- No... - Se retira caminando.

Le Fou:

- Entonces, ¿lo aceptas?

Gastón:

- No, Le Fou. **Las más difíciles de atrapar siempre son las mejores presas. Eso es lo que hace a Bella tan interesante. Ella actúa así solo para ganar mi cariño.** ¿Cómo le dirías a eso?

Le Fou:

- ¿Dignidad?

Gastón:

- **Es terriblemente atractiva, ¿no?** – Oye el llamado de las tres hermanas y se dirige hacia ellas.

Esta escena nos interesa, primero para destacar el hecho de que Gastón nunca intenta comprender las acciones de Bella, no se interesa por lo que ella puede sentir o pensar. Simplemente entiende que ella es una “*presa difícil*” y que en el fondo ella “se hace la difícil”¹⁰ para ganar su cariño. De esta manera, él justifica sus repetidas acciones para presionar a la protagonista a aceptarlo como pareja.

¹⁰ Expresión utilizada masivamente en la actualidad, para definir a mujeres que no aceptan las incitaciones de los hombres. La misma expresa una ideología machista y patriarcal de sus enunciadores; ya que interpreta desde primer momento que la mujer debe/quiere acceder, pero dificulta la resolución para mantener un valor simbólico de respeto.

También, es interesante como, en el final de la escena, Gastón se dirige hacia el grupo de las tres hermanas. Las mismas a las que anteriormente había despreciado. Esto muestra la cosificación del significante mujer a la categoría de objeto sexual. El antagonista, ve una posibilidad de mantener relaciones sexuales con ellas (cuadro 3) y por esto mismo accede. Aunque posteriormente, en la trama de la película, no volverá a dirigirles la palabra.



Las imágenes de esta escena dialogan con los conceptos que venimos analizando y se relaciona directamente con aquella, de Gastón y Bella, que reseñamos recientemente.

La misma, toma lugar en el tiempo 42' 10'' a 43' 30''. En ella podemos observar a la bestia que, por recomendación de la servidumbre, decide invitar a cenar a Bella (quien sigue aprisionada en el castillo).

El diálogo de dicha secuencia ya fue reseñado y analizado en el capítulo anterior sobre Bella. Nos interesa hacer hincapié ahora en la caracterización de la bestia y sus maneras de actuar y expresarse. Ante la negativa de ella a su invitación, el monstruo pierde la cordura y comienza a golpear insistentemente la puerta (cuadro 6). Podemos notar en los cuadros 4, 5 y 7; las expresiones de miedo de su servidumbre e incluso de la protagonista. Por último, en el cuadro 8, podemos observar en el rostro de la bestia, la expresión de enojo y fastidio en su rostro que se destaca con primer plano para enfatizar su gestualidad y ánimo¹¹. Posterior a esto, ordena que nadie alimente a la prisionera y se retira insultado a sus siervos.

Podemos concluir de estas imágenes, cómo el significante del macho proveedor se constituye también con el uso de la fuerza y la violencia. Ante la negativa de sus deseos, ambos personajes optaron por el uso de ataques, ya sean psicológicos o físicos. Hay una ideología patriarcal legitimada históricamente, que los habilita a pensar que pueden/deben reaccionar así, porque es la mujer la que no está cumpliendo con su función.

6.4 Virilidad

Cuando hablamos de género, los entendemos en sintonía con la línea teórica de Paul Preciado, quien aborda el concepto como: programas operativos productores de subjetividades. La identidad sexual es, en la sociedad actual, un núcleo duro biopolítico. Denominarse a uno mismo como “soy hombre” es el producto final de aceptación de las tecnologías de género en nuestros cuerpos (Preciado, 2014). Son mecanismos de control y orientación de las percepciones y prácticas sociales, traducidas en formas de deseos afectos, acciones, creencias, etc.

Como dijimos anteriormente, declararse como varón es declararse, necesariamente, como no-mujer. Los *procesos de masculinización* (Parker en Lundgren, 2000) comienzan desde una edad temprana en la que los niños son definidos biológicamente por la materialidad de sus órganos reproductivos, y se desarrollan a través de la socialización y la internalización de patrones actitudinales, configurados histórica y culturalmente, denominados como “masculinos” (Lundgren, 2000).

La construcción de la virilidad, en contraposición a la femineidad, es parte del proceso histórico que la Iglesia y el Estado han llevado adelante para proscribir la homosexualidad desde el siglo XIII en adelante.

“La sociedad impone normas culturales de masculinidad sancionando a los hombres que no se ajustan a ellas... Las prácticas de socialización de los padres para los varones parecen establecer las bases del temor a la femineidad, de la homofobia, de la necesidad de lograr

¹¹ El primer plano cinematográfico toma desde el cuello hasta la parte superior de la cabeza; resta importancia en el contexto que rodea al personaje, o personajes, presentados (Harari, 2013).

y demostrar la masculinidad consistentemente y el doble estándar de expectativas de comportamiento, incluyendo las de la sexualidad” (Lundgren, 2000: 37).



Como vemos en la imagen anterior, las mujeres seleccionadas en los films suelen ser de menor estatura que los hombres protagonistas. De esta manera, personajes como Gastón, se pueden ver más altos y transmitir una imagen de superioridad. Esto también se vislumbra en las características de su compañero, Le Fou, al ser petiso y gordo, destaca aún más la figura del militar. Si prestamos atención en el siguiente cuadro, incluso el caballo del subordinado es de patas más cortas que el del antagonista.



Los roles masculinos imponen expectativas extremadamente rígidas a sus miembros, se construyen siempre colectivamente y en competencia, uno es “más hombre” en rigor de otro. La tanatopolítica, a la que hace referencia Preciado, se redistribuyó a las prácticas de sociabilización masculina. El mundo social de los hombres se construye de manera competitiva, desde las “conquistas” sexuales, los deportes, hasta los conflictos bélicos son dominados por una lógica de demostrar “quién es más”. “La mayoría de los episodios de violencia mayor (considerando los combates militares, homicidios y asaltos armados) son transacciones entre hombres” (Connel, 1995:18). Podemos notar esto en las actitudes que provocan en el antagonista el no lograr cortejar a Bella.

Como vimos anteriormente, tanto Gastón como el Príncipe Adam, ven en Bella un objeto. Desean poseerla por razones egoístas. Por un lado, la bestia necesita el amor de una mujer como única cura a la maldición que lo mantiene encerrado. Gastón la anhela como un premio a su masculinidad: a su físico imponente, su valentía, su grado militar, sus cualidades de pelea y caza, etc. *“La mejor mujer”* debe ser suya.

La construcción varonil de la violencia y la valentía están altamente relacionadas en las obras audiovisuales de la empresa Disney. A la hora de representar los “héroes” de cada historia, estos son hombres blanco-heterosexuales, dispuestos a luchar por sus princesas (objetos de valor). Y, en su mayoría, la máxima expresión de amor se encuentra en el combate final contra el/la antagonista.

“En América latina el término “machismo” es el más usado para referirse a la “estructura profunda” de la masculinidad. El machismo generalmente se iguala a la jactancia, a la hazaña sexual, a protección del honor y la voluntad de enfrentar el peligro entre otras características” (Lundgren, 2000:33)

En la trama de la película, encontramos en Gastón la representación perfecta del significativo “macho”. Su rol – como función narrativa- condensa los significantes políticos-culturales constituyentes de la violencia machista. Tomaremos como ejemplo la escena que cobra lugar en la taberna de la villa. En la misma, lxs pobladorxs cantan una canción celebrando las grandes “cualidades” que convierten a Gastón en el mejor *“especimen”* varonil.

(Tiempo de 34’ 49’’ a 39’ 44’)

Gastón:

- Imagínalo, Le Fou. **Una cabaña rústica, mi última caza asándose en el fuego, niños adorables corriendo a nuestro alrededor mientras mi amor me masajea mis pies cansados**¹². ¿Pero qué dice Bella?, “¡Nunca me casaré contigo, Gastón!”

Le Fou:

- Hay otras muchachas, lo sabés.

Gastón:

- **Sí, pero nadie como ella**¹³.

Tras este breve diálogo, Le Fou iniciará una canción, con la esperanza de levantar el ánimo de su compañero. Para esto, junto con lxs demás comensales, destacarán aquellas actitudes y valores, que representan significantes constitutivos de la masculinidad de Gastón y que lo definen como “el mejor”, Analicemos la letra:

[LEFOU]

Gosh, it disturbs me to see you

Gaston

Looking so down in the dumps

[LEFOU]

Dios mío, me molesta verte Gastón

Mirando hacia abajo en los basureros

¹² Destacamos cómo el prototipo de familia ideal sigue presente en la trama, como el resultado de toda unión romántico-matrimonial.

¹³ Gastón continúa haciendo hincapié en “la diferencia” de Bella por su aspecto físico, como así también, porque lo rechaza constantemente (en la escena, las tres hermanas están sentadas al lado de Gastón, observándolo fijamente).

Every guy here'd love to be you,
Gaston!
Even when taking your lumps
There's no man in town as admired
as you
You're everyone's favorite guy
Everyone's awed and inspired by
you
And it's not very hard to see why

No one's slick as Gaston
No one's quick as Gaston
No one's neck's as incredibly thick
as Gaston
For there's no man in town half as
manly

[BIMBETTES]
Perfect, a pure paragon!

[LEFOU/MEN]
You can ask any Tom, Dick, or
Stanley
And they'll tell you whose team
they'd prefer to be on¹⁴

Who plays darts like Gaston?
Who breaks hearts like Gaston?
Who's much more than the sum of
his parts like Gaston?

[GASTON]
As a specimen, yes, I'm intimidating!

[ALL]
My, what a guy, that Gaston!

[GASTON]
I needed encouragement
Thank you, LeFou

[LEFOU]

¡Todos los hombres de aquí amarían ser tú,
Gastón!
Incluso al tomar sus bultos
No hay hombre en la ciudad tan admirado
como tú.
Eres el chico favorito de todos
Todo el mundo está asombrado e inspirado
por ti.
Y no es muy difícil ver por qué.

Nadie es tan astuto como Gastón
Nadie es rápido como Gastón
El cuello de nadie es tan grueso como
Gastón
Porque no hay hombre en la ciudad ni mitad
de varonil.

[BIMBETTES]
¡Perfecto, un paragón puro!

[LEFOU / MEN]
Puedes preguntar a cualquier Tom, Dick o
Stanley
Y te dirán en qué equipo prefieren estar.¹⁵

¿Quién juega a los dardos como Gastón?
¿Quién rompe corazones como Gastón?
¿Quién es mucho más que la suma de sus
partes como Gastón?

[GASTON]
¡Como espécimen, sí, soy intimidante!

[TODOS]
¡Mi, qué chico, ese Gastón!

[GASTON]
Necesitaba aliento
Gracias Le Fou

[LEFOU]

¹⁵ La idea de "otro equipo" se utiliza generalmente para referirse a los homosexuales. Esta frase es interesante, más si analizamos la imagen que la acompaña porque Le Fou golpea (para llamarle la atención) al personaje con el que luego mantendrá una escena que, podríamos definir, homo-erótica. La retomaremos con mayor profundidad en el próximo capítulo.

**Well, there's no one as easy to
bolster as you!
Too much?**

**[GASTON]
...Yep**

**[ALL]
No one fights like Gaston
Douses lights like Gaston**

**[LEFOU]
In a wrestling match, nobody bites
like Gaston**

**[GASTON]
When I hunt, I sneak up with my
quiver
And beasts of the field say a prayer
First, I carefully aim for the liver
Then I shoot from behind**

**[LEFOU]
Is that fair?**

**[GASTON]
I don't care**

**[ALL]
No one hits like Gaston
Matches wits like Gaston**

**[LEFOU]
In a spitting match, nobody spits like
Gaston**

**[GASTON]
I'm especially good at expectorating!**

[spits]

**[ALL]
Ten points for Gaston!**

**[GASTON]
When I was a lad, I ate four dozen
eggs
Every morning to help me get large**

**Bueno, ¡no hay nadie tan fácil de apoyar
como tú!
¿Demasiado?**

**[GASTON]
...Sí**

**[TODOS]
Nadie pelea como Gastón
Apaga velas como Gastón¹⁶**

**[LEFOU]
En un combate de lucha libre, nadie muerde
como Gastón.**

**[GASTON]
Cuando cazo, me coloco con mi aljaba
Y las bestias del campo dicen una oración.
Primero, apunto cuidadosamente hacia el
hígado.
Entonces disparo desde atrás**

**[LEFOU]
¿Es eso justo?**

**[GASTON]
No me importa**

**[TODOS]
Nadie golpea como Gastón
Coincide con ingenio como Gastón**

**[LEFOU]
En un partido de escupir, nadie escupe como
Gastón**

**[GASTON]
¡Soy especialmente bueno en expectorar!**

[escupe]

**[TODOS]
¡Diez puntos para Gaston!**

**[GASTON]
Cuando era niño, comía cuatro docenas de
huevos.
Cada mañana para ayudarme a crecer.**

¹⁶ En la escena correspondiente, Gastón apaga la llama de dos velas con sus manos.

**And now that I'm grown, I eat five
dozen eggs
So I'm roughly the size of a barge!**

**[LEFOU/MEN]
Who has brains like Gaston?
Entertains like Gaston?**

**[GASTON]
Who can make up these endless
refrains like Gaston?
I use antlers in all of my decorating**

**[ALL]
Say it again
Who's a man among men?
Who's the super success?
Don't you know? Can't you guess?
Ask his fans and his five hangers-on
There's just one guy in town
Who's got all of it down...**

**[LEFOU]
And his name's G-A-S...T...
I believe there's another T...
It just occurred to me that I'm
illiterate
And I've never actually had to spell
it out loud before...**

**[ALL]
Gaston!**

**Y ahora que he crecido, como cinco docenas
de huevos¹⁷.
¡Así que soy más o menos del tamaño de una
barcaza!**

**[LEFOU / MEN]
¿Quién tiene cerebro como Gastón?
¿Entretiene como Gastón?**

**[GASTON]
¿Quién puede inventar estos refranes
interminables como Gastón?
Uso cornamentas en toda mi decoración.**

**[TODOS]
Dilo otra vez
¿Quién es un hombre entre los hombres?
¿Quién es el súper éxito?
No sabes ¿No puedes adivinar?
Pregunta a sus fans y sus cinco parásitos.
Solo hay un chico en la ciudad
Quien lo tiene todo abajo ...**

**[LEFOU]
Y su nombre es G-A-S ... T ...
Creo que hay otra T ...
Se me acaba de ocurrir que soy analfabeta.
Y nunca he tenido que explicarlo en voz alta
antes ...**

**[TODOS]
Gaston!**

Esta escena es sumamente reveladora y funciona para comprender los sentidos que operan en la construcción de la masculinidad de Gastón y del prestigio que ésta le conlleva. En verdad, el antagonista no está desanimado por no conseguir el amor de Bella, al menos no por razones sentimentales. Su dolor se basa en que su orgullo/ honor se ha roto dado que no puede comprender que lo rechacen.

Por esto, la solución que encuentra Le Fou surge a partir de celebrarle sus “dotes” de macho. Vamos a repasarlos, tanto en la letra de la canción como con las imágenes correspondientes.

¹⁷ Esta línea es llamativa ya que, al inicio de la película, una mujer se queda en el mercado por el precio de los huevos. Podría tomarse esa estrofa, como una pista sobre la posición económica de Gastón.





Como notamos, el significante de macho se edifica sobre la competitividad. Aquel que más “postas” hegemónicas cumple, es el más viril y masculino de todos. Esto demuestra, que la masculinidad, como término teórico, se encuentra en constante crisis, la misma debe ser revalidada incesantemente en la relación de uno para/con lxs otrxs.

En esta canción, y en su coreografía, Gastón [re]confirma que es el mejor luchador, el más valiente, el más hábil con las armas y cazando. A su vez, también es superior en juegos como, lanzar los dardos y escupir más lejos. Estas competencias, son las que marcan su hombría superior. En términos de la sexualidad, vemos que es definido como “rompecorazones”, inclusive besa a una de las chicas del club (cuadro 12) y por estas razones, el pueblo lo admira y envidia, como dice la primera estrofa *“¡Todos los hombres de aquí amarían ser tú, Gaston!... Eres el chico favorito de todos. Todo el mundo está asombrado e inspirado por ti. Y no es muy difícil ver por qué”*

De esta manera, la representación audiovisual del macho queda constituida sobre los sentidos de valor-respeto (hacia uno mismo, no a lxs demás)-galantería-violencia-conquistas sexuales.

Aunque la figura de Gastón se muestre admirada y respetada dentro del mundo proyectado en el film, si nos adelantamos hasta el final de la trama, encontramos que sus acciones lo llevan a la muerte. En los films de Disney es muy recurrente la idea de destino, como justicia poética. Son las propias decisiones del personaje, su avaricia y egocentrismo, las que lo conducen a su trágico final.



Como podemos apreciar en las imágenes (ocurren en el tiempo 104' 26" a 104' 44"), Gastón asesina a la bestia por la espalda, quien le había perdonado la vida anteriormente. A continuación, la estructura del castillo se derrumba y nuestro antagonista cae al vacío.

Realizamos una lectura de este “castigo divino” entendiendo que, se está penalizando el machismo tanatopolítico de Gastón. El uso de la violencia y las políticas de la muerte (Preciado, 2014) para lograr sus fines.

En contraste, tenemos al príncipe Adam, quien también es castigado por sus actitudes machistas, pero luego es perdonado gracias al amor romántico heterosexual.

Primero, analicemos la maldición de la bruja, que da inicio al film:

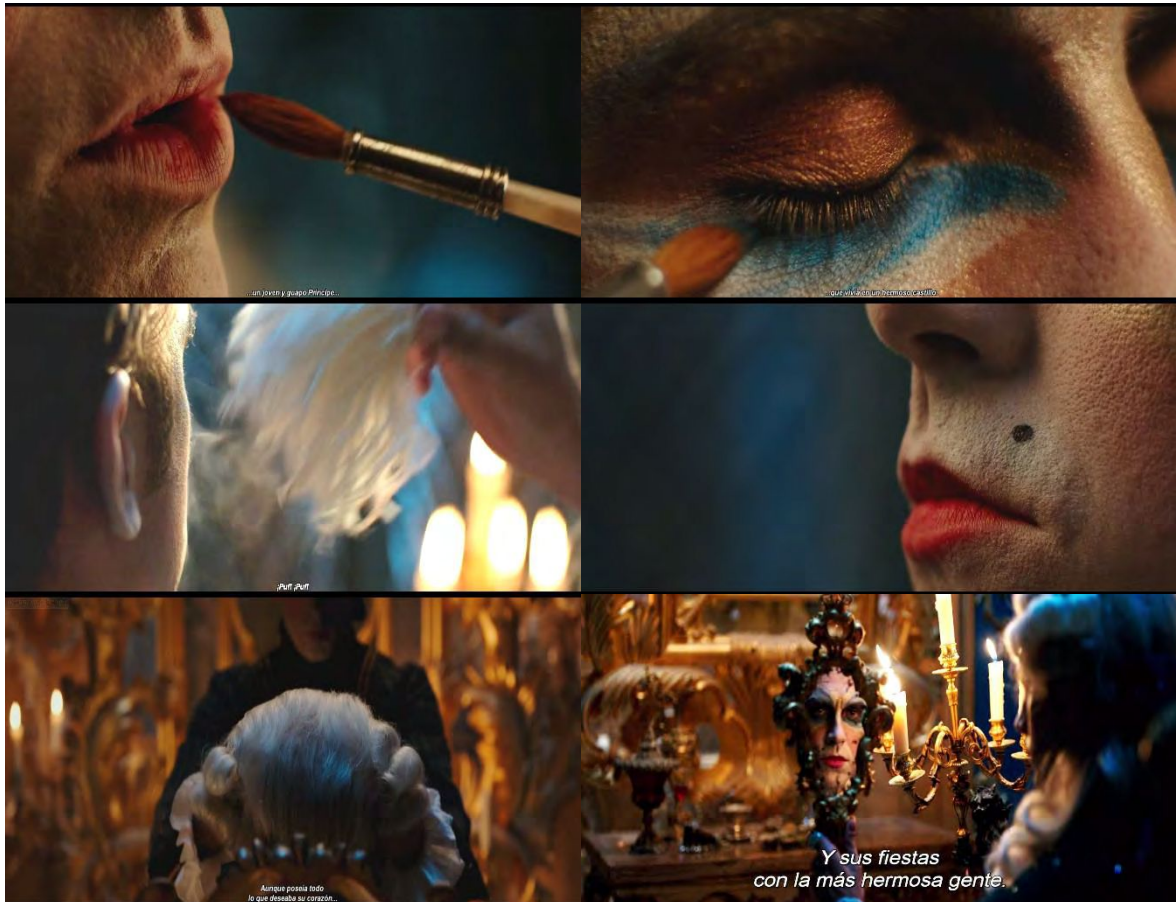
“... Una noche, una intrusa inesperada llegó al castillo... buscando refugiarse de la helada tormenta. Como regalo, le ofreció una rosa al príncipe.

Sintiendo repulsión por su aspecto demacrado, el Príncipe le negó la entrada a la mujer. **Ella le advirtió que no se deje engañar por las apariencias. Que la belleza está en el interior.** Cuando él la echó otra vez, la apariencia de la anciana se desvaneció. Para revelar una **hermosa hechicera**. El príncipe le rogó que lo perdonada, pero era demasiado tarde. **Ella ya había visto que no había amor en su corazón.** Como castigo, ella lo transformó en una **horrible bestia**. Y lanzó un poderoso hechizo sobre el castillo y sobre todos sus moradores.

Al pasar los años el príncipe y sus siervos fueron olvidados por todos. Porque la hechicera borró todo recuerdo de ellos, de las mentes de las personas que amaban. Pero la rosa que ella le había ofrecido era en verdad una rosa encantada. **Si él podía aprender a amar a otra persona y a ganarse su amor antes que el último pétalo cayera, el hechizo quedaría sin efecto. Si no, estaría condenado a ser una bestia para**

siempre. Al pasar los años... cayó en la desesperación y perdió toda esperanza. Porque, ¿Quién podría amar a una bestia?"¹⁸

Desde el inicio de la trama se nos introduce al príncipe como una persona superficial y ruin. La hechicera lo castiga porque solo le interesa el glamour y la apariencia física de las personas. Esto queda bien retratado en la primera secuencia de imágenes, donde lo vemos maquillándose para el baile:



La construcción audiovisual de la secuencia, se basa casi exclusivamente en planos detalle de los elementos utilizados y las partes del rostro cubiertas. Esto refuerza la idea de detallismo e importancia que el príncipe brinda a lo estético. Cada pincelada de sombra en los ojos, es para él como pintar una obra de arte y eso buscan transmitir los encuadres.

De esta forma, la transformación de Adam, en un monstruo antropomórfico, busca privarlo de esa belleza de la que él alardea; para que de esta forma comprenda que el amor no se basa en lo estético, ni en lo físico. Podríamos decir, que al igual que Gastón, es penalizado por su avaricia. Pero, a diferencia del antagonista, él tiene una posibilidad de redención.

¹⁸ Las negritas son de nuestra autoría.

A lo largo de la trama son lxs sirvientxs, la Sra. Potts, Lumiere, Din Don, entre otros; quienes aportan indicios sobre la infancia y crianza del Príncipe Adam e intentan explicar su forma de ser tan egoísta. Analicemos el siguiente dialogo:

(63' 55'' a 64' 30'')

Bella:

- ¿Por qué se ocupan tanto de él?

Sra. Potts:

- Lo cuidamos toda su vida.

Bella:

- Pero él los maldijo de alguna manera. ¿Por qué? ¡No hicieron nada!

Sra. Potts:

- En eso tienes razón, mi querida. Ve, **cuando el amo perdió a su madre y su cruel padre tomó a ese dulce e inocente muchacho y lo corrompió para que sea como él, no hicimos nada.**

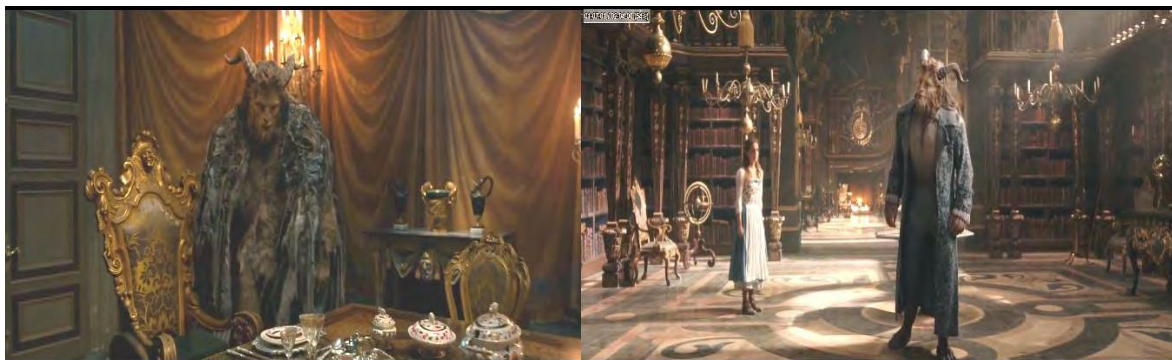
Lumiere:

- Déjenlo dormir.

Esta secuencia ocurre luego de que la bestia resulta malherida tras su lucha con los lobos para salvar a Bella. Aquí comienzan a gestarse, los primeros puntos de inflexión, para que la muchacha vea en el monstruo al niño encerrado y, de esta forma, se genere la relación romántica.

Como podemos observar, la construcción del Príncipe Adam sugiere, como afirmábamos anteriormente, que los procesos de masculinización son violentos y represivos. El joven es violento porque su figura paterna lo crió para ser egoísta y dictatorial. A su vez, se refuerza la concepción del rol maternal como una capacidad natural de la mujer: tras perder a su madre, Adam perdió parte de su humanidad y sólo el amor de otra mujer, Bella (la elegida) podrá salvarlo.

La representación del significante varón en la película demuestra, en sus dos personajes principales, sujetos atrofiados, incapaces de demostrar sus sentimientos, posesivos, violentos, competitivos y autoritarios. La única cualidad que los diferencia, es la posibilidad de cambio: el príncipe Adam, con la ayuda de sus sirvientxs y la misma Bella, logra modificar aquellas actitudes y comportamientos que lo bestializan. En este sentido, es interesante observar los cambios en el aspecto físico, en la construcción audiovisual de la bestia, tras su cercanía con la protagonista.



Podemos apreciar fácilmente cómo, a partir de su relación con Bella, la construcción del personaje muta y se evidencian cambios en su postura, vestuario, sus conversaciones y sus gestos.

Como señalamos en el capítulo anterior, bestia comienza a interesarse por la lectura y las conversaciones con Bella. Tras esta serie de transformaciones en su forma de ser y pensar, decide liberar a su prisionera para que vaya en ayuda de su padre. De esta forma, deja de lado su deseo egoísta de enamorarla para romper la maldición. Este es el punto culmine en que el Príncipe reconoce los errores de su vida. Analicemos la canción que entona en ese momento.

[BEAST]

**I was the one who had it all
I was the master of my fate
I never needed anybody in my life
I learned the truth too late
I'll never shake away the pain
I close my eyes but she's still there
I let her steal into my melancholy heart
It's more than I can bear**

**Now I know she'll never leave me
Even as she runs away
She will still torment me
Calm me, hurt me
Move me, come what may
Wasting in my lonely tower
Waiting by an open door
I'll fool myself, she'll walk right in
And be with me for evermore**

**I rage against the trials of love
I curse the fading of the light
Though she's already flown so far beyond
my reach
She's never out of sight**

**Now I know she'll never leave me
Even as she fades from view
She will still inspire me
Be a part of everything I do
Wasting in my lonely tower
Waiting by an open door
I'll fool myself, she'll walk right in
And as the long, long nights begin
I'll think of all that might have been
Waiting here for evermore**

[BESTIA]

**Fui yo quien lo tenía todo.
Yo era el amo de mi destino
Nunca necesité a nadie en mi vida
Aprendí la verdad demasiado tarde.
Nunca sacudiré el dolor
Cierro los ojos, pero ella sigue ahí.
La dejo entrar en mi corazón melancólico.
Es más, de lo que puedo soportar.**

**Ahora sé que nunca me dejará.
Incluso mientras ella huye
Ella aun me atormentara
Cálmame, lastímame
Muéveme, pase lo que pase
Perdiendo en mi torre solitaria
Esperando por una puerta abierta
Me engañaré, ella entrará directamente.
Y estar conmigo para siempre**

**Me enojo contra las pruebas del amor.
Maldigo el desvanecimiento de la luz.
Aunque ya ha volado tan lejos de mi
alcance.
Ella nunca está fuera de la vista**

**Ahora sé que nunca me dejará.
Incluso mientras ella se desvanece de la vista
Ella aun me inspirará
Sé parte de todo lo que hago.
Perdiendo en mi torre solitaria
Esperando por una puerta abierta
Me engañaré, ella entrará directamente.
Y a medida que comienzan las largas y
largas noches.
Pensaré en todo lo que pudo haber sido
Esperando aquí para siempre**

En la letra de la canción, podemos percibir cómo el Príncipe reconoce por primera vez sus errores. Se interpreta a él mismo como el único culpable y ya no a los demás. También notamos que la figura del amor, por parte de Bella, lo marca de forma atemporal. *“Ahora sé que nunca me*

dejará. Incluso mientras ella se desvanece de la vista. Ella aun me inspirará. Sé parte de todo lo que hago". El aprendizaje que recibió a partir de su relación con la protagonista, lo cambió profundamente: aún si él y ella terminen juntos o no, Adam se niega a seguir siendo la misma bestia.

Esto queda graficado en la escena del conflicto final entre la bestia y Gastón. Veamos las imágenes.





Esta secuencia es verdaderamente significativa, ya que contiene mucho de los elementos que atraviesan toda la trama. Gastón, al sentir envidia e ira por el amor de Bella hacia la bestia, decide cazarlo para exhibirlo como un premio. Por su parte, la bestia, que en primer momento no quiere pelear por la tristeza que siente al perder a su amada, comienza a defenderse cuando ella aparece a ayudarlo.

La competencia, propia de los roles masculinos, finaliza en la historia condensándose en este combate violento. Veamos el diálogo de la última parte cuando, la bestia, se encuentra por soltar a Gastón al vacío:

(Tiempo: 103' 39" a 104' 07")

Gastón:

- No me sueltes. Por favor. Haré lo que sea. No me lastimes, bestia.

Bestia:

- **No soy una bestia.** Andando. Sal

Como podemos apreciar, (en el cuadro 10 y 11) en el momento en que Gastón lo llama "bestia", el rostro de este cambia, pasa de una expresión de furia a una de extrañeza. Esto se relaciona con lo que afirmábamos anteriormente en el análisis de la canción: el Príncipe ya no quiere aceptar esa condición bestial, quiere cambiar, por lo que afirma "*no soy una bestia*" y le perdona la vida en un gesto de humanidad.

Luego, Gastón lo ataca por la espalda. Lo que interpretamos aquí como un desplazamiento de una masculinidad tanatopolítica, basada en una supremacía y dominación a través de mecanismos de control, violencia y castigo, hacia una que se sustenta en la aceptación de un orden patriarcal innato, donde no se requiere la violencia física, sino que la opresión pasa por otros procesos, que se legitiman con la constitución del orden capitalista internacional.

Cuando nos referimos al concepto de masculinidad hegemónica, no hablamos de un carácter fijo y ahistórico. Sino que es el proceso de cruces e intersecciones entre varios vectores interrelacionados, como clase, raza, etc. La masculinidad, se encuentra en constante crisis y disputa por el lugar de privilegio.

La hegemonía se produce cuando esa práctica genérica, encarna la respuesta corrientemente aceptada y legítima una posición dominante. Y, a su vez, se encuentra en constante relación con el proyecto cultural e institucional (Connel, 1995).

Desde el principio de la película se nos muestra a Gastón como un ser admirado y respetado en el pueblo representado. No obstante, lxs espectadorxs comprenden que es una figura antagónica y que ocupa el lugar del villano de la historia; juego inverso con la bestia, que, a pesar de su mal carácter y su apariencia monstruosa, se termina transformando en el “buen” príncipe Adam.

Se construyen dos significantes de varón distintos. Aunque a grandes rasgos son similares, Gastón es la representación de la violencia machista en su máxima expresión, en tanto que el príncipe Adam es “curado” por el amor verdadero (heterosexual y monogámico) para convertirse en un “gran hombre” (léase buen esposo) ejemplo de la masculinidad hegemónica que se busca fomentar. En esta figura retórica, pesa más la autoridad, lograda como macho proveedor del hogar, que la violencia impuesta por una posición genérica, como hace Gastón¹⁹.

“La bella y la Bestia”, es una de las pocas películas de Disney donde el antagonista no cuenta con poderes mágicos o, al menos, con la ayuda de algún elemento externo sobrenatural. Gastón es solo un hombre y muere por las decisiones que ha tomado: su egoísmo y maldad, terminan acabando con su vida.

En cambio, el príncipe Adam es recompensado por la bruja con una segunda oportunidad. A partir del encuentro con el “verdadero amor” es capaz de re-hacer su vida y cambiar sus malas actitudes. Siguiendo la línea de pensamiento de Robert Connel (1995), podemos conjeturar que lo que se intenta aquí es promover la figura de un varón cómplice del régimen patriarcal desigual dominante:

“El número de hombres que rigurosamente practica los patrones hegemónicos en su totalidad, pareciera ser bastante reducido. No obstante, la mayoría de los varones gana por hegemonía, ya que ésta se beneficia con el dividendo patriarcal, aquella ventaja que obtienen los hombres en general de la subordinación de las mujeres” (Connel, 1995: 14).

El varón que respeta a su esposa, que no es violento físicamente, acepta su rol de productor y encargado de la manutención familiar, es el sujeto perfecto para permitir la supervivencia del patriarcado. Al no ejercer la dominación brutal ni coercitiva de su autoridad hegemónica, tampoco promueven a las mujeres a realizar acciones que busquen romper con el sistema impuesto actualmente, se logra estabilidad y perpetuidad.

¹⁹ “El recurso exitoso a la autoridad, más que la violencia directa, es la marca de la hegemonía (aunque la violencia a menudo subyace o sostiene la autoridad)” (Connel, 1995:12).

7. De lxs sujetxs abyectxs¹ al pink washing: Gaycidad y monstruosidad en la bruja y el homosexual

En este capítulo se aborda analíticamente la construcción de lxs personajes Le Fou y Agatha, la bruja. Desde nuestra perspectiva ambxs representan sexualidades no hegemónicas para la norma cisheteropatriarcal dominante.

Cuando nos referimos a sexualidades no hegemónicas apuntamos a aquellas que no cumplen con la norma establecida, que no ingresan dentro de los límites definidos por el sistema de reglas de inteligibilidad cultural normativo que producen al sujetx social. Esto puede deberse a su construcción física, sus prácticas sexuales, sus comportamientos y actitudes, etc.

Tanto Le Fou, como Agatha cumplen un rol secundario en el desarrollo de la trama. Al primero podemos ubicarlo en la categoría de “Ayudante” del villano, mientras que ella puede ser clasificado como “donante” (utilizando las categorías creadas por Propp²) en tanto que busca brindarle una lección, a través de la magia, al protagonista, el príncipe Adam.

El personaje de Le Fou fue publicitado como el primer personaje “abiertoamente gay” en la historia de la empresa Disney. Durante el desarrollo de este capítulo analizaremos de qué manera se construye esa “homosexualidad abierta”. Por su parte, Agatha cumple el rol de la bruja de la historia, con un cambio significativo en cuanto al enfoque clásico de este tipo de personajes, que profundizaremos más adelante. A su vez, ella mantiene un alter ego en el pueblo, como una ciudadana marginada por la condición de mujer sin esposo o padre que asuman el rol de sostén económico, por lo que vive relegada en el bosque.

Es importante aclarar que al hablar de sexualidades abyectas buscamos hacer hincapié en todx aquellx que queda por fuera del marco normativo de la cisheteronorma, pero que no por eso escapa a los mecanismos de control biopolíticos hegemónicos. Como nos marca Paul Preciado, la normalización de la diferencia depende del control y de la reapropiación de los flujos de género (2014).

En este capítulo se indaga sobre los sentidos que se habilitan en las construcciones audiovisuales de Le Fou y Agatha. Nos enfocaremos en las condiciones de estructuración narrativas que se ponen en juego y las relacionaremos con el concepto de *pink washing*, para destacar las estrategias hegemónicas de reacomodo de la cisheteronorma para perpetuar sus relaciones desiguales de dominación.

El capítulo se compone de dos categorías principales, “Homosexualidad”, dentro de ella incluye las subcategorías “estereotipos”, “recompensa” y “*pink washing*”. A continuación, la segunda, “La bruja Agatha”, que contiene: “representaciones”, “justicia” y “abyección”.

¹ “La abyección (del latín, ab-jectio) implica la acción de arrojar fuera, desechar, excluir y, por lo tanto, supone y produce un terreno de acción desde el cual establece la diferencia” (Butler, 2018: 19).

² Estas categorías pertenecen a la morfología de Propp, las mismas fueron explicadas en el capítulo de metodología. Se explicitarán con mayor profundidad a lo largo del desarrollo de este capítulo.

7.1 Homosexualidad

Iniciaremos el camino analítico, enfocándonos en el personaje de Le Fou, para localizar e interpretar los sentidos operantes en la construcción narrativa y cinematográfica del sujeto homosexual en el referente empírico.

7.1.1 Estereotipos

En el mundo de la industria audiovisual las representaciones vinculadas a las sexualidades no hegemónicas siempre fueron acompañadas por significantes de peligrosidad, enfermedad y castigo. El libro *The Celluloid Closet* (Vitto Russo, 1981) recopila y analiza el ingreso de la homosexual en las narrativas de los films de Hollywood:

El mariquita es la primera y más perdurable imagen que retrata al personaje gay. Aparece como un recurso infalible para hacer reír, no se representan aunque se presuponen y se aluden sus preferencias sexuales y es el blanco de todas las burlas.

Despojados de los atributos de la masculinidad lo es también de los espacios de poder y de la dominación masculina (Pierre Bourdieu, 1998). Es tolerado siempre y cuando circule en universos predeterminados adoptando roles sumisos, pasivos o desprestigiados socialmente a los que clásicamente esa misma dominación masculina relega a la mujer. (Adrián Melo, 2008: 11)

En el universo cinematográfico de la industria Disney sus películas animadas (y sus correspondientes reversiones live-action), no han representado nunca otra identidad sexual que no fuese la heterosexualidad³. Inclusive, en nuestro referente empírico, el personaje de Le Fou fue publicitado como “el primer personaje gay de la historia de Disney”, pero notamos que el personaje nunca afirma su sexualidad abiertamente sino que responde a la construcción arquetípica del *mariquita* reseñada anteriormente.



³ Sobre este punto, creemos importante recordar polémicas que se han suscitado alrededor de ciertos personajes creados por el estudio Disney: “Cuando Walt Disney estrenó *El Rey León* (*The Lion King*, Allers y Minkoff, 1994) la derecha estadounidense creó controversia en torno a la homosexualidad de la película – debido, por ejemplo, a la elección de Elton John para escribir algunas canciones, o al nombre de las *Pride Lands*, Tierras del Orgullo, donde transcurre la historia–, centrándose muchas de sus denuncias en la supuesta pareja gay formada por el suricato Timón y el cerdo Pumba, que acogen a Simba cuando su padre es asesinado. En el centro del debate estaban los niños y sus derechos, entendiéndose como tal la protección contra la homosexualidad” (Martí López, 2011: 99)

Como dijimos anteriormente, Le Fou cuenta con elementos novedosos en esta reversión, encarna el papel del ayudante del antagonista, Gastón. Interpretado por el actor Josh Gad, es uno de los personajes que más cambios ha recibido en este nuevo relanzamiento de la película. Si en la versión animada de 1991 se habilita una lectura de que “él aspira a ser como Gastón”, aquí la idea del director fue que directamente lo idolatre al punto de estar verdaderamente enamorado de él.

“LeFou es alguien que un día quiere ser Gaston y otro día quiere besar a Gaston”, reveló Condon. “Está confundido acerca de lo que quiere. Es alguien que se está dando cuenta de que tiene estos sentimientos. Y Josh hace algo realmente sutil y delicioso. (Bill Condon en People)⁴



La construcción física de Le Fou, tanto en su versión animada como en live action, representa a un varón de contextura pequeña y obesa en comparación al físico hegemónico de su compañero Gastón. Esto nos remite a Martínez y Merlino (2012) cuando explican que de los personajes secundarios se esperan características específicas, tanto actitudinales como corporales. Por ejemplo, suelen ser: más torpes, ridículos o graciosos y sus cuerpos deben ser contrarios a los protagonistas para generar una ruptura, por oposición, resaltando los atributos del héroe (o antihéroe).

A esta cita de lxs autorxs podemos preguntarnos ¿por qué la representación de un personaje de contextura gorda o petiza, resalta los “atributos” de uno musculoso y alto? Aquí es donde vemos las relaciones de poder que operan en la materialidad de los cuerpos en diálogo con lo expuesto anteriormente por Butler, generando las condiciones de abyección.

⁴ Entrevista al director de la película, publicada en revista People del 01-03-2017. <https://people.com/movies/beauty-and-the-beast-disney-first-openly-gay-character-lefou/> (Link chequeado 11-10-2017) (original en inglés).



Desde la primera escena en que se nos presenta a Le Fou, éste se muestra más bajo que su compañero. Esto se resalta cinematográficamente no solo por la diferencia de estatura entre actores, sino que, a su vez, él monta un caballo de menor tamaño. Asimismo, podemos notar que mientras Gastón porta armas consigo, Le Fou, es el encargado de transportar las zanahorias para alimentar a los animales. Si retomamos los conceptos del capítulo anterior, destacamos como las figuras varoniles hegemónicas se construyen en torno a significantes como el uso de armamentos, ya que son los encargados de defender a la familia. De esta forma, al cargar con los vegetales, se enuncian las jerarquías internas de la relación a lxs espectadorxs.



Como podemos apreciar en la imagen anterior, mientras que Gastón viste un cinturón que resalta su figura esbelta, Le Fou no lleva nada igual. De esta forma se destacan sus caderas anchas. Lo que estas estrategias enunciativas de la narrativa audiovisual buscan es producir una “feminización” del personaje.

Entendemos que dentro del paraguas conceptual de “lo femenino” pueden habitar distintas identidades y que no pertenece únicamente a las mujeres. Toda una gama de “vidas” con sexualidades y prácticas desviadas de las cisheteronorma construyen, bajo este membrete, alteridad y, de esta forma, se reafirma la ficción normativa del “varón” (De Laurentis, 1992,1993; Rich, 2001; Rubin, 1975).

En constante vínculo con nuestro capítulo anterior sobre la masculinidad, y en diálogo con los aportes de Butler sobre la abyección, entendemos que el varón hegemónico se construye sobre la negación de “lo que no debe ser”. Esto es, ni mujer, ni homosexual, ni un bebé. De esta forma, la figura de Le Fou alrededor de Gastón funciona para resaltar su masculinidad, definiendo el exterior amenazante (Butler, 2018).

Por estas razones, Le Fou se construye repitiendo el arquetipo de “la mariquita”. Asimismo, él cumple un rol secundario para la trama siendo el “ayudante” del antagonista y desempeñando una función narrativa humorística. No es un detalle menor que para caracterizar dicho personaje hayan acudido a Josh Gad, reconocido actor y comediante⁵.

De esta forma, se prioriza en las estrategias enunciativas cinematográficas del film el recurso corporal para transmitir hilaridad y diversión. Podemos retomar la cita de Adrián Melo anterior, Le Fou, nunca expresa su orientación sexual sino que lxs espxtadorxs deben asumirla por sus gestos, diálogos y modismos al hablar.



⁵ Gad, había trabajado anteriormente para los estudios Disney. Dándole voz al personaje “Olaf” del film “Frozen” (2013).



En la escena reseñada que pertenece al tiempo 15' 24'' a 15' 50'', podemos observar a Gastón admirando su reflejo en el espejo. Cuando este se retira, vemos que Le Fou toma su lugar y copia las acciones de su compañero.

Gastón:

- Eres lo más salvaje y más hermoso que haya visto. Nadie te merece. Pero al menos sé que nuestros hijos serán hermosos- Le habla a su propio reflejo.

Le Fou:

- ¿Te sorprende en mal momento?

Gastón:

- ¿Qué sucede Le Fou?

Le Fou:

- Cierta damisela está en apuros.

Gastón:

- Es hora de ser héroe. Todavía no terminé contigo – (le habla al reflejo)

Le Fou:

- **Yo tampoco- Se dirige al espejo.**

Interpretamos esta conversación como un doble juego vinculado a lo que refería anteriormente el director de la película, Bill Condon. Le Fou le contesta a su propio reflejo, como hacía su compañero, pero a la vez termina la conversación que había iniciado Gastón, como si dialogaran entre ellos.

Esta escena permite dilucidar ciertos indicios en las dudas que Le Fou expresa hacia su propia sexualidad. También, observaremos que, aunque ayuda a Gastón a intentar cortejar a Bella, le disgusta el nivel de obsesión de su compañero. Esto se demostrará en la siguiente secuencia:



Como puede observarse a partir de las imágenes, la escena comienza con un Plano General del pueblo, dentro vemos cómo se encienden los faroles de las calles, este cuadro funciona para informar al espectadorx sobre el paso del tiempo, del día a la noche, en el film. Luego, veremos a gran parte del pueblo, reunido en la taberna del lugar.



En esta secuencia, que ya fue reseñada en el capítulo anterior, Gastón se imagina una vida perfecta. Habla de hijos, una casa, la cena servida, etc. Hasta ese momento, Le Fou tiene una mueca de gozo en su rostro. Podemos verlo (cuadro 7), mordiéndose los labios y con una sonrisa. Luego, cuando su compañero nombra a Bella, su expresión se transformará en lo que podríamos interpretar como indignación (cuadro 8). Acto seguido, señala a las tres hermanas bajo la frase “Hay otras muchachas, lo sabes”.

El transcurso de la secuencia decantará en la canción que Le Fou le dedica a Gastón, en la que todo el pueblo celebra las virtudes del capitán. Como la misma se encuentra analizada en su totalidad en el capítulo anterior, decidimos tomar solo algunas partes importantes, para el personaje principal de este apartado. Nos concentraremos en el lenguaje corporal del personaje y la construcción feminizada que representan cinematográficamente, así como ciertos fragmentos de la letra de la canción.



Como dijimos anteriormente, las expresiones y ademanes del que interpreta al personaje son exageradas con el objetivo de generar humor. En las imágenes superiores podemos notar cómo Le Fou toca constantemente a Gastón. Podemos relacionar esto con algunas nociones que analizamos en el capítulo anterior, donde expusimos que la masculinidad se define como la ausencia de huellas de femineidad y de cualquier rastro que pueda vincularla con la homosexualidad (Lundgren, 2000). Entonces, el personaje de Le Fou se construye cinematográficamente inverso a los patrones de comportamiento propios de la masculinidad.

Si el arquetipo social del “macho” es duro y no demuestra emociones, podemos observar lo contrario en nuestro personaje, siempre busca generar contacto y dar afecto a su compañero.

En la escena analizada, entona la canción para lograr levantar el ánimo de Gastón, mientras tanto lo masajea y lo abraza.

El momento del abrazo (cuadro 4) es particular debido a que Le Fou reconoce “haberse excedido”, veamos el diálogo:

Gastón (cantado):

- Necesitaba aliento. Gracias Le Fou.

Le Fou (cantado):

- Bueno, ¡no hay nadie tan fácil de apoyar como tú! ¿Demasiado?

Gastón:

- ...Sí

Este fragmento de la canción grafica lo que buscamos enfatizar. Los roles de género marcan a la masculinidad hegemónica bajo un paraguas de expectativas rígidas. El personaje de Le Fou, que se encuentra en aparente conflicto sobre su sexualidad, aunque no ha afirmado su homosexualidad, entendemos se siente atraído a Gastón y, por este motivo, rompe los “límites” definidos. Instantáneamente es reprimido por su compañero.

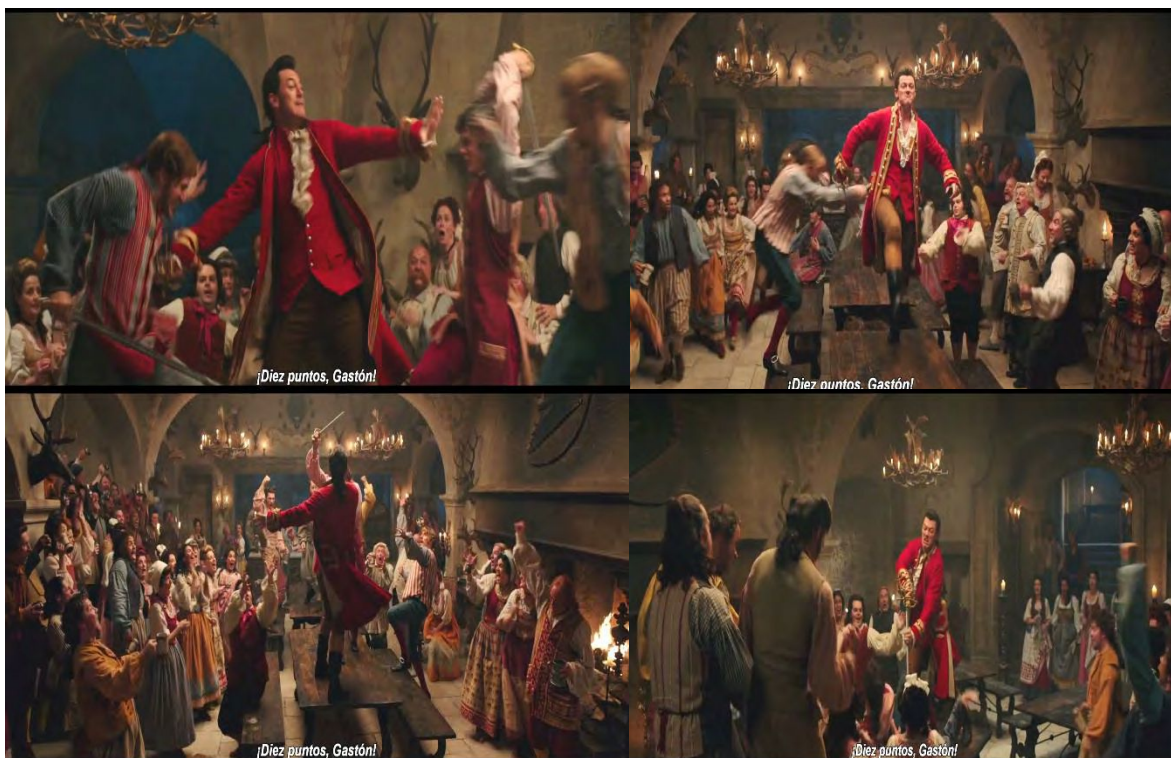
La homosexualidad, en la ideología patriarcal, es la bodega de todo lo que es simbólicamente expelido de la masculinidad hegemónica, con asuntos que oscilan desde un gusto fastidioso por la decoración hasta el placer receptivo anal... La masculinidad gay es la masculinidad subordinada más evidente... (Connel, 1995: 13).



En las imágenes seleccionadas buscamos detallar las formas de expresarse del personaje. A partir de tomar distintas posturas y posiciones el personaje busca generar gracia como se puede ver en el cuadro 1 y 2. El segundo cuadro resulta llamativo, ya que la posición recostada que adopta Le Fou, remite a una escena del film “The Fabulous Baker Boys” (1989). En el mismo,

Michelle Pfiffer se posa de la misma manera sobre un piano. A su vez, esta imagen se ha repetido reiteradas veces en el imaginario audiovisual siempre relacionada a actrices y cantantes mujeres, principalmente.

Asimismo, en el cuadro 4 podemos ver a Le Fou bailando entre dos señoras. Esto sucede mientras algunos de los varones se preparan para simular un combate de espadas contra Gastón. Hay que remarcar que él es el único masculino bailando con las señoritas. De esta manera, se refuerza la idea de feminización, alejándolo del uso de armas y los pleitos, significantes propios de la masculinidad tanatopolítica y vinculándolo a las damas.



De la misma forma que en las imágenes anteriores, es interesante ver cómo el encuadre durante la coreografía del combate de espadas se encarga de ubicar al personaje de Le Fou siempre en segundo plano, a la derecha o izquierda de Gastón. De esta manera se refuerza el objetivo de alejarlo de los significantes “viriles” y se lo delimita en su rol secundario, como ayudante del antagonista.

Esta estrategia enunciativa se termina de consolidar en uno de los planos finales de la canción. En el mismo, podemos observar a Gastón, desde un ángulo de cámara contrapicado⁶ y a Le Fou, quien se posiciona en el vértice inferior derecho del cuadro. Sólo podemos ver su rostro con una expresión de satisfacción al admirar a su compañero. A su vez, esto se refuerza con el grabado del techo, que reproduce una situación similar, de fondo.

⁶ Analizado en el capítulo anterior.



Otro momento que resulta interesante analizar durante la canción, es aquel en que Le Fou se acerca a los tres muchachos apoyados sobre la barra y cantará la siguiente estrofa:

Nos interesa este instante debido a la expresión “*en qué equipo prefieren estar*” puede interpretarse como un eufemismo para referirse a heterosexualidad/homosexualidad. A su vez, esta idea se refuerza visualmente cuando Le Fou golpea a Stanley para llamar su atención, personaje con que, sobre el final, mantendrá una escena homoerótica.

Como podemos apreciar en el cuadro 2, Stanley mira hacia otro lado diferenciándose de lxs otrxs sujetxs en la escena. Por esto, en la siguiente imagen, Le Fou le llama la atención con un golpe. Esto puede interpretarse como un guiño del director a lxs espectadorxs, para empezar a sedimentar el ideario de la homosexualidad, que no se expresa lingüísticamente, en sus personajes.





¿Quién ves...?

Por último, nos interesa destacar como la corporalidad obesa del personaje se utiliza en reiteradas ocasiones para motivo de chistes y burlas.



Tú pregúntale a cualquier muchacho.

Tú pregúntale a cualquier muchacho.



Tú pregúntale a cualquier muchacho.

Les apunto a su punto más débil.



¡Diez puntos, Gastón!

Podemos observar en las imágenes seleccionadas el uso cómico que se le brindan a las características físicas de Le Fou: al ser cargado por hombres para subirse a una barra o al ser levantado por Gastón, para que éste demuestre su fuerza. Además, el actor Josh Gad enfatiza estas acciones con las expresiones de su rostro.



En este cuadro podemos notar las sutiles diferencias en los vestuarios. Mientras que Gastón utiliza los botones superiores de la camisa desabotonados y un chaleco entallado, con el fin de resaltar sus pectorales. En el caso de Le Fou viste una prenda similar que destaca su figura robusta, pero con un pañuelo rosa en su cuello que resalta la papada de su rostro.

Cuando la canción de Gastón finaliza, los personajes vuelven a sus lugares iniciales. Allí, el antagonista, con su ánimo restituido, agradece a su amigo por las palabras, generándose el siguiente diálogo:

Gastón:

- Oh Le Fou, eres el mejor. ¿Cómo es que ninguna chica te atrapó en sus redes?

Le Fou:

- Me dijeron que soy muy **dependiente**, pero en verdad no lo entiendo.

Como anteriormente analizamos, en línea con Silvia Federici, en el contexto del mundo proyectado del film la mujer es subordinada bajo la dominación masculina. Esto se produce a través de estructuras políticas y económicas que afianzaron dichos cambios estructurales⁷. Al aseverar que Le Fou es “*dependiente*” se lo ubica en un lugar femenino, ya que debe ser protegido y proveído por un varón, en este caso Gastón.

Como afirmamos anteriormente, se utiliza al personaje homosexual y obeso como una función narrativa humorística para la trama. Se reproducen aquí relaciones de poder que envuelven a la materialidad de los roles de género: si el varón no ingresa en los patrones establecidos de la masculinidad, queda dentro del paraguas conceptual de “lo femenino”. Por lo tanto, el modo de visibilización elegido por los estudios Disney para su primer interlocutor gay fue a través de estrategias enunciativas de ridiculización, monstruosidad y comicidad.

⁷ Para una mejor comprensión de esto pueden remitirse al capítulo 5.

7.1.2 Recompensa

El recorrido realizado hasta aquí da cuenta de la relación desigual entre el personaje analizado y el antagonista, Gastón. Los sentimientos que Le Fou siente por él hacen que lo acompañe aún en acciones con las que no esté de acuerdo. El punto de quiebre llega cuando, en el tercer acto del film, lxs ciudadanxs del pueblo ingresan al castillo en busca de la bestia. Allí Gastón abandona a su amigo, mientras éste es atacado por lxs sirvientxs. A partir de este punto y del diálogo con la Sra. Potts (en las imágenes a continuación), Le Fou comienza a defender el castillo junto con la servidumbre.



Esta escena nos interesa porque funciona como ejemplo del discurso de la moral judeo-cristiana que atraviesa toda la película. Desde ese momento, Le Fou pasa al bando de lxs buenxs. Esto significa dejar de alentar la figura violenta de Gastón e implica reconocer sus errores pasados, *arrepentirse de sus pecados*. Así como la Bestia, este personaje recibe un aprendizaje y una autocrítica de sus acciones y ambos serán recompensados con lo que se edifica como el bien máspreciado, el amor romántico.

Posteriormente ahondaremos en la idea del arrepentimiento y el aprendizaje con el personaje de Aghata, quien en su rol de bruja representa la idea de “censora de la moral”. Pero nos interesa hacer hincapié en “la recompensa”.

La unión romántica no será representada de igual manera en ambos casos. Mientras que el amor [heterosexual] de Bella y el príncipe fue representado como un largo proceso de

aprendizaje realizado por los dos durante la trama. El momento amoroso de Le Fou se construye audiovisualmente como una casualidad del destino⁸.

En la secuencia final de la película, el palacio abre sus puertas al pueblo para brindar una ceremonia de baile. Todxs lxs personajxs de la película se encuentran allí y en un momento (transcurre en el tiempo 118' 19'') en el cambio de parejas Le Fou queda emparejado con un hombre, Stanley.



Ya nombramos anteriormente al personaje de Stanley. En la escena del bar cuando cantan la canción de Gastón, Le Fou lo golpea llamándole la atención en la frase: *“Te dirán en que equipo*

⁸ Como hemos analizado en el capítulo anterior, el concepto de “destino” nunca es azaroso en las películas de Disney, sino que se relaciona con la idea de una “justicia divina”.

prefieren estar". Ese momento aislado puede no significar mucho, pero toma mayor relevancia en la secuencia graficada arriba.

En estas imágenes (perteneciente al tiempo 99' 17" a 99' 30"), observamos a Tom, Dick y Stanley (en orden en el cuadro 2). Ellxs son atacadxs por Madame Garderobe, quien utiliza ropas y telas como armas, consiguiendo como resultado vestir a los tres con prendas femeninas. Ante esto, dos de ellxs escapan gritando atemorizados y, solo Stanley, se retira sonriendo y caminando. Mientras tanto Madame Garderobe grita de fondo *"¡Hermoso! ¡Vayan, ¡Sean libres!, ¡Sean libres!"*.

A través de este momento, las estrategias enunciativas del film buscan construir a partir de indicios visuales la unión amorosa entre Le Fou y Stanley. Podemos inferir aquí que ambxs se sienten atrapadxs por la heterosexualidad obligatoria, ya que ninguno de los dos expresa lingüísticamente su disidencia sexual.

No creemos menor el detalle de que sea Madame Garderobe quien produzca dicho momento. Ya que ella es una mujer convertida en un clóset⁹ (cuadro 1). Podríamos interpretar esta decisión audiovisual como una alegoría de aquellxs sujetxs que no se sienten capaces, por miedo a la estigmatización social, de expresar su deseo sexual. Como ya hemos explicitado en el capítulo anterior, el macho debe evitar toda relación con la homosexualidad, la cual se circunscribe dentro de la monstruosidad. Por esto, la homofobia es un rasgo natural de la masculinidad hegemónica y aquellxs que no se sienten cómodos con su propia sexualidad temen anunciarlo para no ingresar en el terreno de la abyección, de lo invivible.



Es así que sobre el cierre del film, cuando el conflicto fue resuelto y la maldición de la bruja se terminó, el Príncipe Adam brinda un baile para todx el pueblo en su castillo. Entonces, en el tiempo 113' 32", Le Fou se encuentra bailando con una mujer y, tras un giro, queda emparejado con Stanley.

"Eso es lo que tiene su recompensa al final, que no quiero regalar", agregó Condon. "Pero es un momento agradable, exclusivamente gay en una película de Disney" (Bill Condon en

⁹ El clóset, armario, placar, etc. Es una figura retórica utilizada internacionalmente como analogía de "aquello que guarda dentro del mueble". Se utiliza como un modismo aplicado a las personas que no logran declarar públicamente su orientación sexual, por la presión/estigmatización social que sienten.

People)¹⁰. Como deja leer esta cita del director, este momento, que trajo repercusiones a nivel internacional, es la máxima expresión de una relación sexo-afectiva que dos sujetxs de sexualidad no hegemónicas pueden [y han] tenido en el universo cinematográfico de la empresa.

En comparación con el largo proceso de enamoramiento de los personajes principales heterosexuales (representado en su momento culmine por un beso como signifiante del amor romántico), la recompensa para el personaje homosexual secundario es un encuentro fugaz de apenas unos segundos.

La homosexualidad en las lógicas narrativas audiovisuales de Disney no vale un beso. No merece el proceso de aprendizaje que si consigue la heterosexualidad. En este caso, es un instante, una simple mirada. Las estrategias de representatividad construyen a la disidencia en segundo plano, con actores secundarios que cumplen una función humorística y de abyección, que nunca pueden expresar verbalmente su deseo.

Esto resulta doblemente violento si destacamos el hecho de que el personaje con quién Le Fou baila fue previamente resaltado de lxs demás por su gusto a vestirse con ropas femeninas. Lo que podemos advertir de esta escena es el error de confundir las orientaciones y prácticas sexuales, generalizarlas. La unión amorosa de Le Fou resulta ser con un personaje al que podemos identificar con el transformismo. Toda sexualidad que no ingresa en la norma es monstruosa e integra los parámetros de lo decible con una función de abyección y burlesca. Inclusive la escena en que Dick aparece vestido femeninamente se construye con un tono humorístico, para que lx espectadorx se ría.

Lo que esto evidencia son las lógicas de poder hegemónicas que dominan lxs cuerpxs, delimitando las esferas de inteligibilidad cultural. Las vidas que no ingresan en los patrones establecidos son definidos en la abyección (Butler, 2018). Le fou, Stanley, la homosexualidad, el travestismo, etc. representan cuerpxs impensables, invivibles, “es el terreno excluido, ilegible, que espanta” (Butler, 2018: 14). De esta forma, su ingreso en las lógicas de representatividad de la industria cultural Disney se da a partir de la ridiculización y subordinación en las narrativas audiovisuales (Díaz Ledesma, 2018¹¹).

¹⁰ Entrevista al director de la película, publicada en revista People del 01-03-2017. <https://people.com/movies/beauty-and-the-beast-disney-first-openly-gay-character-lefou/> (Link chequeado 11-10-2017) (original en inglés).

¹¹ Comunicación personal en espacio de ateneos de T.I.F.

7.1.3 Pink Washing

“El primer personaje fuera del clóset de Disney es un gordo puto, que además se escapa del rol servil, de ayudante, al que están condenados muchos personajes gays, porque aunque no es protagonista, interpreta una canción y tiene su lugar destacado en el relato” (Diego Trerotola en Página 12)¹².

Traemos a colación la nota del crítico de cine y activista queer argentino, Diego Trerotola, para demostrar los diversos enfoques que se le puede dar a una misma representación. Por su parte, él celebra la inclusión de este personaje homosexual en las narrativas audiovisuales de Disney.

Consideramos que, en la actualidad, es importante abrir el espectro de representaciones a orientaciones sexuales diversas en el imaginario audiovisual de occidente. Más aún cuando hablamos de este tipo de productos que son dirigidos para un público infantil. Ahora, no podemos evitar creer que estás representaciones estereotipadas siguen resultando retrógradas y violentas. Durante este análisis se procedió a la deconstrucción de los significantes que se habilitan en torno a Le Fou y su supuesta homosexualidad asumida.

Lo que nos queda interpretar es el porqué de la inclusión de dicho personaje. ¿Cuáles son las estrategias de marketing que se ponen en juego detrás de esta campaña? Teniendo en cuenta las repercusiones que trajo tanto en el plano internacional, como en el mismo Estados Unidos.

Para tratar esta temática utilizamos el concepto de *PinkWashing*. Este tipo de términos tienen gran historia en el mundo del cine¹³. Según la periodista Clara Mallo¹⁴, el término comenzó a acuñarse en la década del 90 por la Breast Cancer Action (Acción contra el cáncer de mama) para señalar la hipocresía de las empresas que apoyaban la lucha con fines egoístas de mejorar su imagen ante el público.

Actualmente tomado por los sectores LGBTTTIQ+ para denunciar a empresas, gobiernos e instituciones que ocultan sus conductas y políticas retrógradas y represivas tras una imagen de “simpatía queer”.

Retomamos este concepto para comprender las estrategias que se habilitan en la inclusión de un personaje homosexual, que sigue siendo secundario, con una función narrativa humorística y que parece no merecer la misma construcción de amor que los personajes heterosexuales.

El sociólogo argentino, Ernesto Meccia, conceptualizó el desplazamiento de la homosexualidad que tratábamos anteriormente. Aquella que construía puntos de resistencia, dentro de las mismas estructuras de control (como los baños públicos); hacia lo que él define como la gaycidad: la cultura gay legitimada.

¹² En Página 12 edición 31-03-2017. Link: <https://www.pagina12.com.ar/28838-la-bestia-pop> (chequeado el 12-10-11)

¹³ Ya explicamos el caso del “Purplewashing” en el capítulo 5.

¹⁴ <https://www.izquierdadiario.es/El-pinkwashing-o-lavado-rosa-como-trampa-del-capitalismo> (enlace chequeado el 12-10-2018)

Ciertos cambios y modificaciones sociales trasladaron la experiencia homosexual de un grupo de sujetos escondidos que compartían un secreto a una comunidad con reglas, espacios y diferencias entre ellos mismos:

Si entendemos a la homosexualidad como una experiencia social, es decir, como un singular fardel de imaginarios, representaciones y prácticas sociales que, intersectándose con las situaciones biográficamente particulares, la tornan distinguible de la heterosexualidad, debería ser evidente que, cada vez más, su uso no es pertinente como categoría analítica. En efecto, por obra y gracia de múltiples cambios acaecidos en las tres últimas décadas en Argentina y en otros países de la región (cambios en una misma dirección notoriamente acelerados por los impactos culturales de la globalización, en particular, por la adopción masiva de las nuevas tecnologías de información y comunicación) ya no es dable referirse a la “experiencia homosexual” sino a la “experiencia de la gaycidad”. (Meccia, 2011: 133)

Esta línea de pensamiento nos interesa para reflexionar en cómo la gaycidad es la homosexualidad que entra a formar parte de los cálculos del poder. Ya no hablamos de la homosexualidad perversa del período disciplinario de Foucault, sino en la etapa farmacopornográfica de Preciado (2014). La diferencia sexual se construye a partir de tecnologías blandas y micropolíticas de control y producción de subjetividad.

En efecto, la visibilización supuso que lo que antes era un “abstracto” temible, contaminador y amenazante (Pecheny, 2001) se convirtiera en un “real”, no igual a la sociedad mayoritaria pero tampoco tan diferente como lo construían las fantasías que insuflaba la clandestinidad (Meccia, 2011: 135)

Como afirma Ernesto Meccia, la gaycidad ya no es una amenaza, no es un enemigo. Pasa al plano de lo decible aunque sigue siendo diferente de lo real (normativizado). Podríamos afirmar que hay una “heterosexualización de la homosexualidad”, el gay ya no es un sujeto en resistencia, pasa a ser absorbido como un sustrato normalizado de la agenda del colonialismo neo liberal.

En el caso de las Industrias Culturales, las condiciones de representatividad en las lógicas de las narrativas audiovisuales configuran a la homosexualidad dentro de los límites decibles de la hegemonía.

A través de los componentes propios del dispositivo cinematográfico y bajo las lógicas de la hegemonía heteronormada, se representan a los modos de existir “gays” tolerables dentro de los márgenes de la inteligibilidad cultural, cuyos patrones se inscriben en una gaycidad digerible y “homonormada” (Díaz Ledesma, 2018¹⁵).

Estas representaciones audiovisuales funcionan como instancias de control, son estrategias de reacomodo de la heteronorma con el fin de perpetuar las relaciones de poder dominantes. La hegemonía heteronormativa logra así que los colectivos amnésicos y mansos busquen el respeto justo, la diferencia tolerable y no el verdadero levantamiento del sistema heteropatriarcal (Preciado, 2014).

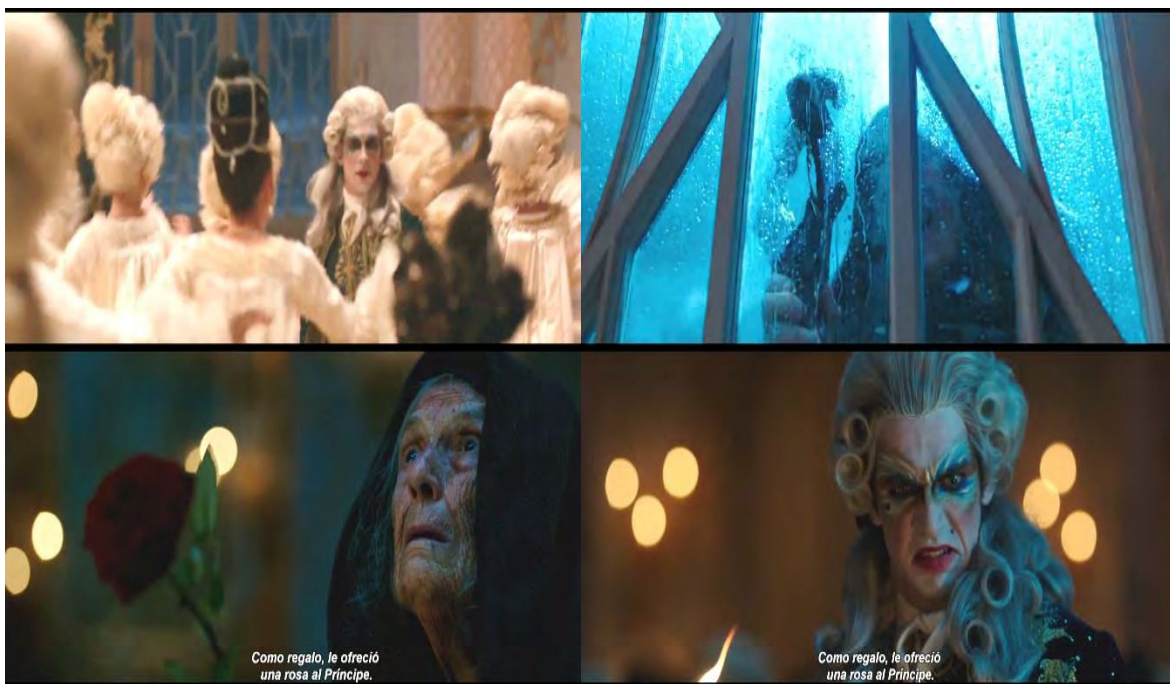
¹⁵ Comunicación personal en espacio de ateneos de T.I.F.

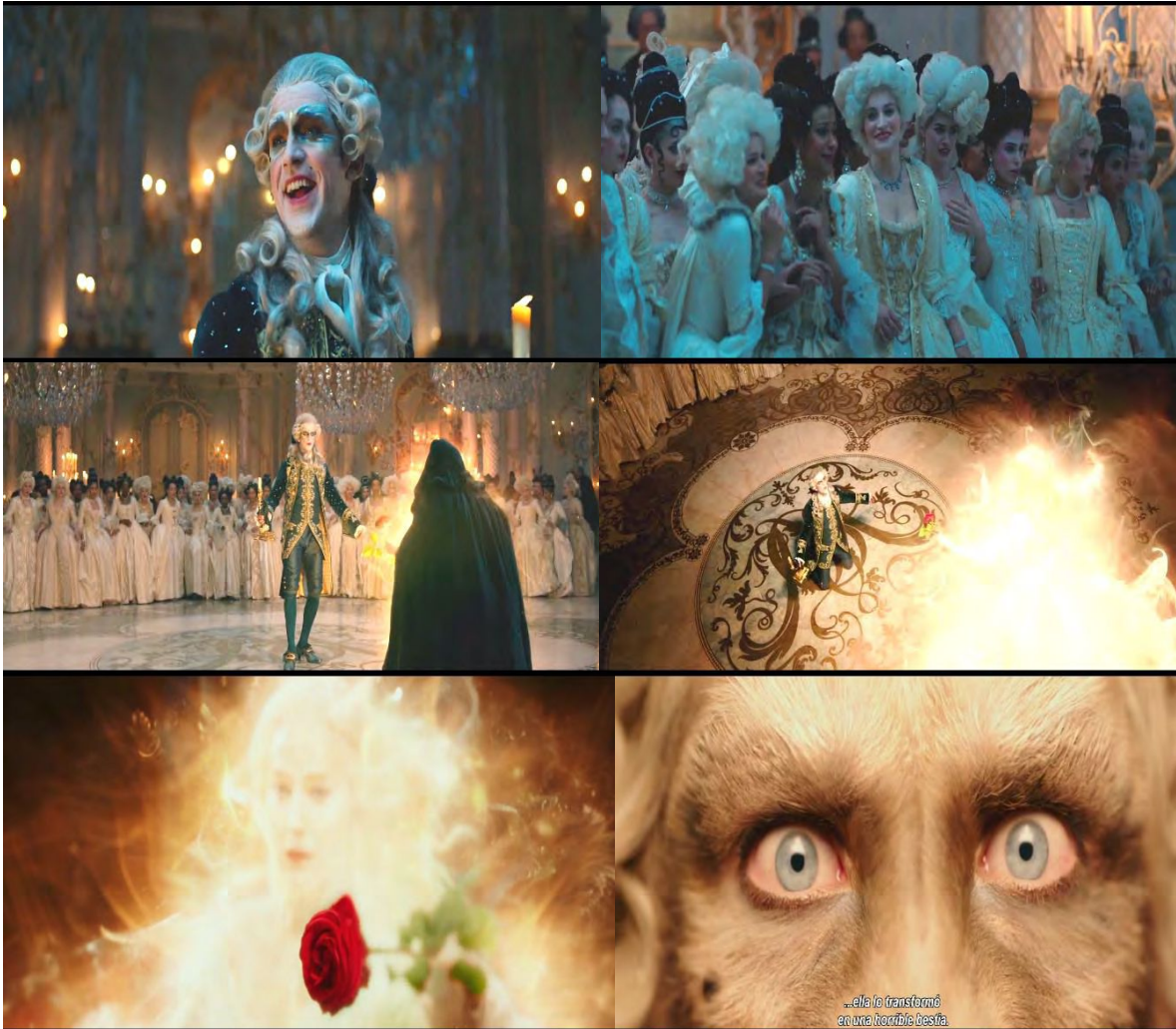
7.2 La bruja Agatha

El personaje de Agatha, al igual que el de Le Fou, es uno que ha recibido cambios significativos en su construcción narrativa. En la primera versión animada de 1991, la bruja solo aparece en el film a través de una breve introducción. En ella la animación se logra imitando imágenes en vitrales, que cuentan el inicio de la maldición arrojada sobre el Príncipe.



En cambio en nuestro referente empírico, se le da una nueva caracterización. La actriz británica Hattie Morahan interpreta a Agatha, personaje que cumple una doble función narrativa como hechicera/indigente.





En las imágenes anteriores (pertenecientes al tiempo 02' 10" a 03' 42") podemos ver cómo se nos presenta al personaje. Ella ingresa al castillo sin autorización, pidiendo refugio por una tormenta que azota fuera del palacio. Puede notarse en el cuadro 3, que tiene aspecto de una señora anciana. Posteriormente, tras la repulsión del Príncipe (cuadro 4), cambia de forma a una joven mujer (cuadro 7, 8 y 9). Esto indica las capacidades mágicas de la intrusa, siendo capaz de alterar su apariencia y la de los demás, como por ejemplo en la antropomorfización del Príncipe (cuadro 10).



Al comparar los planos anteriores podemos notar, en las posiciones de lxs personajes, el desplazamiento de poder de la escena. En un principio es el Príncipe Adam quien se siente superior a la anciana y no duda en mostrar su desprecio hacia su persona (cuadro 4) e inclusive se burla de su pedido de amparo (cuadro 5 y 6). En la construcción del encuadre vemos la diferencia de altura entre el jerarca que mira desde una posición más alta a la intrusa.

En cambio, cuando Adam rechaza la flor que la señora le ofrece y la expulsa del castillo, ella revela su nueva forma. Entonces se invertirán los roles, siendo el príncipe quien caiga de rodillas suplicando clemencia y la bruja quien decidirá castigarlo con una maldición.

Esta inversión de posiciones ayuda construir la idea de que es la hechicera quien tiene el poder por sobre el mandatario. Es ella quien ganó la disputa entre ambxs y ahora el Príncipe Adam deberá cumplir con la condena que le impuso.

A su vez, podemos notar un cambio en la iluminación y la paleta de colores. La imagen de la izquierda corresponde al momento previo a que la bruja haga su entrada: podemos notar que la luz predomina uniformemente en todo el cuadro y por diversas fuentes, como las distintas velas que se visualizan. Se priorizan los colores blancos y dorados.

En cambio, cuando la anciana ingresa al castillo la luminosidad sufre una modificación. La única fuente lumínica proviene de aquellas que se encuentran de fondo en el encuadre, iluminando parcialmente la escenografía, se fortalece el claroscuro y se puntualizan los contrastes entre las figuras principales, Adam y la bruja, recortadxs contra las señoritas que se ubican detrás. Esto también se destaca en el vestuario de lxs personajes: Mientras que el príncipe y la octogenaria visten colores fríos y oscuros, estxs se diferencian del blanco de las comensales. Esta iluminación refuerza la atmósfera oscura y enigmática, logrando un clima enrarecido que advierte a lxs espectadorxs que algo sombrío está por ocurrir (Harari, 2013: 59).

Luego de esta secuencia inicial, la bruja tomará un rol secundario en el film como Agatha, una pordiosera del pueblo que vive pidiendo limosnas. No obstante, lxs espectadorxs no descubren la doble personalidad del personaje hasta el final de la trama¹⁶.



7.2.1 Representaciones

En las películas animadas de Disney podemos encontrar distintos modelos de brujas que cumplen el rol de “villanas” de la trama. La reina malvada (Blancanieves y los siete enanitos, 1937), Maléfica (La Bella durmiente, 1959), Úrsula (La sirenita, 1989); cada una de ellas desarrolla el rol de la antagonista en sus respectivas películas. Además, se caracterizan por desear algo que las princesas tienen: belleza, amor, prestigio social, etc. A su vez, todas ellas hacen uso de poderes y habilidades mágicas, para cumplir con sus objetivos.

Esta figura se basa en la caracterización de las brujas elaborada a partir del siglo XV en Europa meridional. Como hemos visto a lo largo de todo el recorrido de la investigación, en la transición al capitalismo fue clave la reestructuración de una sociedad alrededor de la institución

¹⁶ A lo largo del film se van presentando indicios que advierten el doble rol del personaje.

familiar. Esto se logró a partir de la subordinación de la mujer en todos los ámbitos, de un férreo control de las prácticas sexuales y, en este sentido, de la criminalización de todo lo que no sea una actividad reproductora de la fuerza de trabajo.

Como dijimos, los ataques de la Iglesia se dirigían a los grupos heréticos, que pasaron a ser definidos como criminales y responsables de las crisis demográficas. Posterior a este proceso, la situación se agravó cuando el poder que las mujeres detentaban en diferentes ámbitos comenzó a percibirse como una amenaza para el nuevo sistema económico imperante. Luego de la Peste Negra, la persecución herética comenzó a incluir también la caza de los aquelarres de brujas (Federici, 2015).

De esta forma, a mediados del siglo XV comenzaron a producirse los primeros juicios a brujas. Se realizaron a su vez las primeras descripciones de los aquelarres¹⁷ y se desarrolló la doctrina contra la brujería, vista como una forma de herejía y máximo crimen contra Dios, la Naturaleza y el Estado (Monter en Federici, 2015).

Los principales puntos en la caracterización de la bruja, en los inicios de la caza y hasta el día de hoy en las representaciones audiovisuales, se centran en presentarla como una mujer malvada y con conocimientos de magia y hechicería. Ellas recibían dichas habilidades por medio de pactos [*conjuratio*] con el diablo, quien le daba poderes e instrucciones a realizar. Es decir, se produce una asociación de la mujer con poder equivalente a mujer vil y peligrosa.

En nuestro referente empírico se realiza un desplazamiento del enfoque clásico del estudio. Agatha no personifica en el film la antagonista, sino que ese rol lo ocupa Gastón. Retomando las categorías propuestas por Vladímir Propp, podríamos definirla como “Donante”: es quien pone a prueba al héroe con el fin de reconocer si es apto para la empresa que debe realizar, a cambio le brindará un objeto mágico o información clave para cumplir su fin (Propp, 1971).

No obstante, podemos señalar pequeñas discrepancias con el arquetipo al que Propp alude. Agatha no pone a prueba, en términos estrictos de la palabra, al Príncipe Adam, sino que lo enseña mediante el castigo. Utiliza una maldición, quitándole lo que para él era más valioso: su belleza física, por “*no sentir amor en su corazón*”. La categoría de “Donante” aplica más a aquellos personajes que cumplen una función educadora para el héroe o protagonista. Aquí, Agatha sanciona al Príncipe y lo condena hasta que este pueda adecuarse dentro de los roles de la

¹⁷ El aquelarre [Sabbat] o sinagoga, era el nombre que recibían las míticas reuniones de brujas. Este término aparece por primera vez en la literatura medieval hacia mediados del siglo XV (Federici, 2015).

caballerosidad. Retomaremos este punto posteriormente cuando hablemos de la “administración de la justicia”.



En esta secuencia, perteneciente al tiempo 65' 00" a 65' 50", Agatha rescata a Maurice, el padre de Bella, quien había sido abandonado por Gastón para que los lobos del bosque se lo comiesen.

En estas imágenes podemos apreciar ciertos aspectos de la vida del personaje analizado. Observamos que vive en el bosque, bajo un tronco caído que utiliza como refugio. Su condición de mujer soltera la margina a vivir pidiendo limosnas. Al no tener padre, ni esposo, que cumplan el rol de sostén económico, ella no puede realizar ninguna actividad para subsistir.

También observamos en la composición de la imagen diversos elementos que nos brindan información sobre su papel de bruja en la trama. Calderos, morteros, francos y botellas; dichos objetos se vinculan históricamente a las representaciones de hechiceras y curanderas en el imaginario audiovisual de occidente. Estos sirven para que ellas puedan realizar sus diversos conjuros, fórmulas, pociones, etc.

Como puede advertirse en el cuadro 6, ella prepara una infusión con hierbas para Maurice, quien sufre las consecuencias de haber pasado la noche a la intemperie. Esto nos remite a las herbolarias, bardas, druidas, que fueron cazadas durante el genocidio de las brujas. Imponiendo el saber “profesional” por sobre el farmacológico.

Los médicos comienzan a organizarse como gremio en el siglo XVI (Starhawk en Preciado, 2014). El conocimiento ahora debía ser legitimado por algún medio que garantizara su calidad. Ellos se convierten en los nuevos profesionales, los guardianes del saber reservado y avalado oficialmente. Esta es una batalla contra los saberes populares, brujas y herejes comienzan a ser acusados de propagar gracias de un origen sin clasificación que carece de legitimidad. Los recursos naturales se transforman paulatinamente en drogas bajo patentes farmacológicas y se institucionaliza un discurso médico-jurídico (Preciado, 2014).

Por último, nos parece interesante destacar que, en el cuadro 8, podemos ver una lechuza de color blanco. La misma está presentada en un plano detalle, con Maurice de fondo difuminado, porque el enfoque prioriza al animal. Realizamos una lectura de su presencia que reafirma nuestra primera conjetura sobre el desplazamiento del lugar común de la bruja como la antagonista.

Históricamente se ha representado a las hechiceras rodeadas de animales. Sobre esto Federici afirmará:

...El excedente de presencias de animales en las brujas sugiere también que las mujeres se encontraban en un cruce de caminos (resbaladizo) entre los hombres y los animales y que no sólo la sexualidad femenina, sino también la sexualidad como tal, se asemejaba a lo animal. (2015: 315).

Sapos, cuervos, gatos, se vincularon a las artes oscuras. Y ellos se caracterizaban, en su mayoría, con el color negro, este implicaba oscuridad, maldad, tenebrosidad. Por eso, creemos pertinente resaltar la figura de la lechuza blanca, como contraposición de esto. Se informa aquí que Agatha es una bruja “buena”.

A su vez, no es menor que en la película nunca se utilice el término *witch*, que es el vocablo más específico para “bruja” en el idioma inglés. En cambio, en el referente empírico, optaron por *enchantress*, al que podríamos traducir como “hechicera”. Aunque ambos conceptos sean sinónimos, podemos interpretar aquí una clara estrategia para desligar al personaje de Agatha del estereotipo clásico utilizado a lo largo de la filmografía del estudio.

7.2.2 Justicia

En esta película, como ya hemos mencionado, no hay un conflicto directo contra la figura de la bruja. Más bien, ella resulta ser una especie de juez de la tríada protagonista (princesa, héroe y anti-héroe). Con sus capacidades mágicas decide sobre los destinos de lxs implicadxs.

Durante la trama, Agatha parece ser unx personaje omnipresente. Aunque casi no cuenta con líneas de diálogo, suele aparecer en situaciones puntuales a lo largo de la historia. Es ella quien decidió hechizar al príncipe Adam y quien también interviene sobre cómo se resuelve el argumento.

Una escena significativa de la implicancia de Agatha para el desarrollo de la trama, se puede interpretar en la siguiente secuencia:



Estas imágenes, pertenecientes al tiempo 18' 24'' a 18' 39'', muestran cómo Maurice encuentra el camino al castillo de la Bestia. Podemos apreciar que, mientras se halla perdido en bosque, un rayo cae sobre un árbol, destruyéndolo y mostrando el sendero oculto que conduce al palacio. Esto se destaca con un paneo de cámara horizontal, que pasa del tronco caído hacia la derecha mostrando el camino y, a su vez, el resplandor azul del fondo refuerza la construcción audiovisual.

Esto podría considerarse un hecho fortuito, sino fuese por la siguiente escena en que Gastón, Le Fou y el padre de Bella intentan localizar dicho pasaje.



Estas imágenes pertenecen al tiempo 18' 24'' a 18' 39'' y muestran que, cuando los personajes llegan al árbol, este se encuentra erguido en su lugar nuevamente. Ante esto, Le Fou y Gastón descreen de las palabras del padre y se alejan del castillo. Esto se complementa con el siguiente diálogo:

Gastón:

- Mira, ya basta. Tenemos que volver.

Maurice:

- ¡Detente! ¡Eso es! ¡Ahí está! ¡Ese es el árbol! Estoy seguro. Lo había volteado un rayo en ese momento. Pero ahora... volvió a estar erguido... por alguna clase de magia o algo así.

Le Fou:

- ¿En serio quieres casarte con alguien de esta familia?

Considerando que Agatha es el único ser con habilidades mágicas presentado en el film, y que es ella quien ha hechizado el castillo, resulta imposible no interpretar que es quien reposicionó el árbol. De esta forma, también decide sobre quién está habilitado a llegar al palacio. A su vez, ella es quien posibilita, a través de Maurice, el posterior encuentro de la bestia y Bella. Por lo tanto, genera el vínculo amoroso central de la trama.









Las imágenes pertenecen a la secuencia ubicada en el tiempo 76' 46'' a 78' 45''. Aquí vemos a Maurice confrontar a Gastón y Le Fou, luego de que éstos lo hayan abandonado en el bosque a merced de los lobos. Como vimos anteriormente, fue rescatado por Agatha.

Es interesante observar que el personaje de la bruja no interviene en la situación en ningún momento. Mientras el padre de Bella intenta convencer a lxs pobladorxs de las acciones de Gastón, ella solo escucha lo que sucede. Podemos apreciarla en los cuadros 2 y 6, totalmente de espaldas al resto, admirando el fuego de la chimenea.

Recién en el cuadro 9, ella se coloca de perfil al resto y observa de reojo. Inclusive cuando es agredida verbalmente por Gastón, ella no contesta a sus agravios.

Maurice:

- Pregúntale a Agatha. Ella me rescató.

Gastón:

- ¡Agatha! ¿**Basas tus acusaciones en el testimonio de una sucia arpía?** No te ofendas Agatha.

Solo en el cuadro 30 observamos un plano medio de Agatha. El encuadre prácticamente vació focaliza en ella y la gestualidad de su rostro. Podemos advertir cómo mira fijamente hacia un punto, está esperando la respuesta de Le Fou, quiere saber si dirá la verdad de las acciones de Gastón o lo encubrirá. Esto se relaciona con la recompensa del ayudante que analizamos en el apartado anterior.

La construcción del personaje se eleva al plano de una deidad. Al igual que un dios, ella decide sobre el destino de lxs demás, observa y juzga. No interfiere, ni discute con lxs pobladorxs. Pero, aun así, no es sujeta de admiración y respeto, sino que sus cualidades las aplica a través del miedo, aleccionando a partir de castigos mágicos, como la maldición, o en casos como Gastón, con la muerte.

Por otro lado, no podemos obviar las condiciones sexo-genéricas que aplican en las estrategias enunciativas de la construcción del personaje. Agatha, como mujer/bruja se encarga exclusivamente de dirimir asuntos vinculados con la magia amorosa (Faberman, 2005; Díaz Ledesma, 2018). “Cabe subrayar que en temáticas y delitos vinculados con la magia amorosa o el curanderismo, la Inquisición perseguía especialmente a las mujeres considerando estas prácticas exclusivamente femeninas” (Díaz Ledesma, 2018: 36).

Agatha llega para aleccionar al Príncipe Adam. Como hemos visto en el capítulo sobre las masculinidades, el mandatario era una persona narcisista, egoísta y cosificaba a las mujeres. La intromisión de la bruja, mediante el miedo, el abuso del poder y el castigo violento, funciona como acto de adiestramiento del sujeto dentro de los cánones de la “caballerosidad” monogámica y heterosexual.

7.2.3 Abyección

La doble inscripción de Agatha le permite encarnar un lugar particular como intermediaria: sujeta/monstruo, mundana/mágica (Díaz Ledesma, 2018¹⁸). Como pudimos observar en las imágenes anteriores, no es escuchada por su condición de pobre, por ser una mujer que no tiene un varón que la resguarde económicamente.

Cuando Maurice demanda que le pregunten a ella sobre cómo lo encontró en el bosque, Gastón la agrede y nadie sale en su defensa, nadie en la taberna le pregunta sobre lo que vio. Su voz no posee importancia ya que a la mujer que no ingresa dentro de los cánones de las corporalidades y lo roles hegemónicos (Butler 2018).

¹⁸ Comunicación personal en espacio formativo de ateneo de T.I.F.

Como Agatha no posee el estatuto de sujeta, integra la monstruosidad y, al igual que Le Fou, pertenecen al plano de la abyección. Esto se construye narrativa y cinematográficamente como con el personaje homosexual, a través del “no nombrar”. No se sabe nada sobre el origen de ella, sobre sus prácticas sexuales, su identidad, sus modos de definirse a ella misma.

Siguiendo la línea teórica de Judith Butler y Michael Foucault, entendemos al sexo como un “ideal regulatorio”, que se constituye en prácticas que gobiernan lxs cuerpxs, lxs demarcan, lxs circunscriben, diferencian y controlan (Butler, 2018). Para que esta matriz dominante se consolide, requiere de producir, simultáneamente, seres abyectos, aquellxs que no son “sujetxs”. Estxs forman el exterior constitutivo de los sujetxs, representan el límite amenazador necesario para la identificación formativa del sujetx sexuadx.

Aun ocupando un rol nodal para la trama sigue perteneciendo a un lugar secundario dentro del film. Esto sucede porque no cumple con los estamentos propios de la femineidad hegemónica, aquellos que tratamos en el capítulo sobre Bella. Como no posee belleza física, no erotiza a los varones, no es una mujer/madre, ni mantiene una relación de amor romántico con un sujeto varón, es un cuerpo invivible e indeseable. En dicho apartado notamos que el pueblo rechaza a la protagonista, pero no es marginalizada y estigmatizada como sí lo es Agatha. Este personaje es aislado del resto y obligado a vivir en el bosque. Recordemos el momento en que Gastón la utiliza de amenaza para convencer a Bella de casarse con él. La soltera-indigente, es también la monstruosidad, el borde peligroso donde podrían ingresar aquellas féminas que no respeten los cánones regulatorios.

Su lugar de privilegio está dado en su rol “cosmológico”, como la bruja y su relación con lo sagrado. Pero ya hemos visto que este papel tampoco le produce respeto, sino que debe ejercerlo a partir del miedo y la violencia. Solo así puede ser escuchada.

La caza de brujas incentivada a partir del siglo XV fue una iniciativa política. Un proceso de formación de la sociedad para prepararla hacia la transición al capitalismo. “La iglesia católica proveyó el andamiaje metafísico e ideológico... e instigó la persecución...” (Federici, 2015: 272). Lo que realmente representó este acontecimiento fue una era de represión y censura de la sexualidad femenina. Lo que se buscó, y logró, fue destruir todo control que las mujeres tenían sobre sus cuerpos y ponerlos a merced de la reproducción y del varón para fomentar las relaciones de poder que instauraron al régimen capitalista (Federici, 2015).

Este proceso fue instrumental a la edificación de un orden patriarcal. Se eliminaron las formas de comportamiento “femeninas” de la época.

La mujer libertina y promiscua –la prostituta o la adúltera y, por lo general, la mujer que practicaba su sexualidad por fuera de los vínculos del matrimonio y la procreación. Por eso en los juicios por brujería la “mala reputación” era una prueba de culpabilidad. La bruja era también la mujer rebelde que contestaba, discutía, insultaba y no lloraba bajo tortura. Aquí la expresión “rebelde” no está referida necesariamente a ninguna actividad subversiva específica en la que pueda haber estado involucrada alguna mujer. Por el contrario, describe la *personalidad femenina*¹⁹. (Federici, 2015: 299-300)

¹⁹ Las cursivas pertenecen a la cita original.

De esta forma, el personaje de Aghata encarna la “gaycidad”, que definimos anteriormente, en este desplazamiento que fuimos analizando a lo largo del camino recorrido. La bruja “buena”, la hechicera [*enchantress*] en vez de [*witch*], es el modo de representar la mujer abyecta, la monstruo, dentro de los mecanismos narrativo-audiovisuales y las lógicas hegemónicas de las Industrias Culturales.

Volver inteligible lo ininteligible a través del reacomodo de la norma. La bruja heteronormada, no explicita su sexualidad, no se enuncia si podría haber sido lesbiana, promiscua, si asistía a orgías, si poseía amantes, etc. Es una sujeta/monstruo tolerable y digerible dentro de los márgenes hegemónicos. Y su único rol en la trama, reside en ser promotora de la magia amorosa para constituir el amor romántico heterosexual. Es decir, como eslabón participativo en la perpetuidad del sistema cisheteropatriarcal.

Esto se puede apreciar en el plano final que vemos de la bruja, en el tiempo 111’ 33”. Luego de haber absuelto al Príncipe de la maldición, Agatha sale del castillo y observa a la servidumbre, ya reconvertida en humanxs, abrazándose entre ellxs y con sus seres queridxs.



Como podemos observar, la cámara realiza un primer plano, de esta forma se enfatiza en la gestualidad y los sentimientos del personaje (Harari, 2013). Ella sonríe al ver la felicidad que sus acciones han generado, a su vez, podemos notar que su rostro se ve libre de aquellas manchas y marcas que había tenido durante toda la trama (imagen superior).

Podemos interpretar aquí que, a partir de cumplir su papel colaborativo con la permanencia del régimen cisheteropatriarcal, Aghata obtiene belleza física. Es decir, comienza a ingresar dentro de los cánones hegemónicos, es aceptada y, de esta forma, abandona la abyección. Ya no es un cuerpo “invivable”, la adaptación a la cisheteronorma es la única forma de volver [se] inteligible en las relaciones socioculturales.

Aun en una película que tiene una Bestia como personaje protagonista, la verdadera esencia de monstruosidad se representa en los personajes del homosexual y la bruja, como la auténtica amenaza peligrosa que debe ser controlada y sometida a través de las estrategias de enunciación.

8. Últimos apuntes y esbozos: ¿El final feliz?

El principal objetivo planteado por este Trabajo Integrador Final consistió en reconocer y analizar los sentidos que se habilitan en las construcciones audiovisuales de las narrativas de la empresa Disney. Por esta razón, se priorizó el producir en torno a los modos de enunciar los roles de género, las sexualidades y las corporalidades operantes, para estos fines se optó por tomar como referente empírico a “La Bella y la bestia” (2017).

Desde un primer momento se reconoció el rol que el cine, como medio de comunicación y entretenimiento, dispone como creador de sentidos. Los textos cinematográficos, a través de los códigos propios del dispositivo, construyen representaciones que, como mitos y estereotipos, se cristalizan en la repetición. Estas figuras cristalizadas funcionan como marcos reguladores y orientadores de las percepciones sociales, operando como componentes estructurantes del tejido social.

A lo largo del recorrido de la investigación hemos detallado el contexto político y social que se vive internacionalmente, donde lxs colectivxs marginalizados históricamente como las mujeres y LGBTTTIQ+, disputan luchas por derechos humanos y el reconocimiento y por recuperar el control de sus propios cuerpos. Estas batallas se dan en todos los terrenos, materiales y simbólicos, incluso llegando a trastocar a las grandes industrias como Hollywood, donde movimientos como el *Me Too* buscan denunciar situaciones de abuso, imponer condiciones laborales justas e instalar una bandera de igualdad.

Es en el marco de estas conquistas que la matriz hegemónica dominante debe reposicionarse, cooptar aquello que se presenta como contra hegemónico, para asegurar su perpetuidad. Por ejemplo, pudimos notar en nuestro referente empírico la presencia de múltiples actores y actrices de descendencia afroamericana, y la constitución de parejas interraciales en la trama de la misma. Esto es un ejemplo de los grandes estudios intentando reacomodarse ante las constantes denuncias ejercidas por los colectivos afroamericanos. A su vez, destacamos en el film la presencia del “primer personaje abiertamente gay de la historia de Disney”, como fue publicitado, hecho que contrajo diversas polémicas internacionales a la película.

Lavado de cara: lógicas de perpetuidad hegemónicas

En el desarrollo de la investigación definimos los anglicismos *White/purple/pink washing*, y lo que estos significan. La corrección política ingresa en la industria fílmica mainstream, pero esto no debe ser confundido con una apertura inclusiva de nuevas formas de narrar y representar. Todo lo que ingresa en los marcos de inteligibilidad, y abandona el terreno de la abyección, lo hace desde las lógicas dominantes cisheteropatriarcales de la matriz de pensamiento heredada.

Es así que lxs personajes de descendencia afroamericana, como aquel que se identifica como gay, ocupan roles secundarios para la trama, mientras que la pareja protagonista continúa ingresando en los cánones hegemónicos: cis-hetero-blanca. A su vez, el análisis de las representaciones reveló que la homosexualidad se inscribe dentro de las estrategias enunciativas con una función narrativa humorística, cómica, burlesca. Por esto, es interpretada por un actor heterosexual comediante, con un cuerpo no ingresa en los cánones impuestos socialmente, porque no puede pertenecer a los estamentos propios de la belleza hegemónica dominante.

A pesar de que el director del film, Bill Condon, se declaró gay abiertamente, las estrategias audiovisuales discursivas enmarcan a la gaycidad como una homosexualidad homonormada, esto se refiere, a que se la presenta dentro de los límites de lo decible y comprensible para la matriz de pensamiento establecida históricamente.

Transición y reacomodo de la masculinidad

Por otro lado, no solo es la homosexualidad la que ingresa dentro de ciertos parámetros hegemónicos de inteligibilidad. Tanto la masculinidad, como la femineidad, son resguardadas y estructuradas dentro de estas demarcaciones. Como analizamos en el capítulo seis, la masculinidad también debió readaptarse a las rupturas y desplazamientos propios de las coyunturas históricas, con el fin de mantener su posición dominante. Por esto, realizamos una lectura en clave comparativa entre la masculinidad del antagonista, Gastón, que definimos en diálogo con los aportes de Paul Preciado como masculinidad tanatopolítica, y la del protagonista de la historia, el príncipe Adam (la bestia), como masculinidad cómplice.

En este caso, podemos inferir una disputa tanto simbólica, como física, entre dos exponentes de masculinidades por el poder hegemónico. Si entendemos a la hegemonía como una relación históricamente móvil (Connel, 1995), que se establece en relación con el ideal cultural y el poder institucional, ambos personajes funcionan como metáfora de las crisis y pasajes de una masculinidad a otra. Ante los cambios producidos por la transición del feudalismo al capitalismo, la institucionalización de la familia, y los diversos mecanismos sociales y estatales para destruir el control de las mujeres sobre sus cuerpos; ya no fue necesaria la masculinidad tanatopolítica de Gastón. De esta forma, se consolida el pasaje a un tipo de dominio que se refuerza sobre la posibilidad del sostén económico, encarnada en la película por el Príncipe Adam, por los resultados de las políticas tomadas para acabar con los salarios de las mujeres.

Como puede observarse, en nuestro trabajo se intentó mostrar cómo el poder simbólico muta de unos significantes a otros, pero siempre manteniendo el *status quo*. En esta matriz dominante, todo aquello que no pertenece a la masculinidad hegemónica queda en segundo plano, es dominado. Esto puede apreciarse tanto en el personaje homosexual, como en ambos personajes femeninos analizados, Bella y Agatha.

Subyugación de lo femenino

En el caso de la protagonista, ella relega sus deseos de viajes y aventuras, por una vida con el Príncipe. De esta forma, Bella libera a Adam de la maldición que lo aqueja y se entrega exclusivamente al lazo conyugal: pasa a ser de otro. Mientras tanto, el personaje de Agatha resultó central para nuestro análisis, ya que representa la figura de la bruja. Es la encargada de administrar la magia amoratoria en la trama y, mediante castigos, aplica la moral judeo-cristiana en los personajes del film.

De esta forma, el rol de Agatha es regular la configuración del universo de lo femenino y lo masculino, decide la correcta ejecución de las prácticas de las sexualidades y las relaciones sexo-genéricas. Es ella quien maldice al Príncipe, quien en un principio se muestra narcisista, mujeriego y arrogante, y lo condena a aprender del “amor romántico” para lograr curarse. A su vez, la relacionamos con la muerte de Gastón, quien no logra adaptar sus pautas de acción.

La bruja es la única que puede desmerecer los privilegios viriles de los varones, pero a su vez, por esto mismo, es condenada a la marginalidad y el silencio. Este personaje no cuenta con líneas de diálogos importantes, ni se brinda información sobre ella de ningún tipo. La mujer-bruja, aquella que no cumple con los parámetros hegemónicos de la mujer de la ilusión: cis-heterosexual -maternal-sacrificial- pasividad erótica- ceñida al amor romántico (Fernández, 2010); bordea los límites de la abyección, entre el poder, aplicado a través del miedo, y el descrédito social. La metáfora en Agatha se presenta en su doble inscripción como bruja-indigente, sujeta-monstruo (Díaz Ledesma, 2018)¹.

Repensar el amor y otras maldiciones

Asimismo, se trabajó sobre el significante del amor romántico y su rol central a lo largo de toda la trama. Observamos que éste no se construye de igual forma en ambos casos, heterosexual y homosexual, sino que el proceso de enamoramiento de la pareja protagonista resulta en un largo aprendizaje entre ambxs actorxs, y su consolidación se representa con un beso como el máximo significante del lazo amoroso sexo-afectivo. Este proceso implica, no solo la cura de la maldición del Príncipe, sino la alegría para todxs en el pueblo. El amor romántico heterosexual es el final feliz de la historia.

En cambio, como dijimos anteriormente con el personaje de Le Fou, su simbolización ingresa en el terreno de la abyección y la inteligibilidad, dentro de las lógicas hegemónicas, de la homosexualidad homonormada. Por esto mismo, la representación audiovisual que obtiene su “recompensa”² amorosa, es construida narrativamente como una casualidad, un instante en que, en medio de un baile, queda emparejado con otro hombre³. Esta relación se construye sin beso, sin aprendizaje, sin conocerse. El amor homosexual, dentro de las lógicas enunciativas de la matriz cisheteropatriarcal dominante, es representado como un encuentro fortuito de solo unos segundos.

El motor principal de este trabajo fue profundizar en la carga simbólica de las representaciones audiovisuales, discriminando, reconociendo y describiendo aquellos preceptos y mandatos culturales que se encuentran en su episteme más profunda. En esta investigación se intentó esclarecer las lógicas de enunciación y representación discursiva, tanto en la trama, como con el propio lenguaje cinematográfico, que condensan las modalidades de inteligibilidad de lo permitido y lo prohibido socialmente. En éstas construcciones se evidencian roles sociales, normas, modos de relacionarse e identificarse, que vinculamos con la matriz de personamiento dominante,

La inclusión de personajes, actores, etc; pertenecientes a cualquier tipo de minoría, no debe confundirse como agencia, sino como la continuidad de las estrategias de consolidación del pensamiento hegemónico. Las representaciones dominantes funcionan como legitimadoras de la diferencia sexual, reforzando las nociones de binarismo y la heterosexualidad como orientación sexual fundamental. Así, las narrativas audiovisuales continúan perpetuando las relaciones de

¹ Comunicación personal en espacio de ateneo.

² Como la llama el director Bill Condon, revisar capítulo 7.

³ Ver capítulo 7 para un análisis más profundo de este evento.

subyugación entre lo masculino, como el dominador, y todo el resto de identidades, como lxs dominadxs (Preciado, 2017).

Desenlace

Este T.I.F nació del deseo de conectar dos zonas de trabajo, el cine y los Estudios de Género y Queer. Por supuesto que el despertar de la curiosidad del tesista por las problemáticas en torno a la sexualidad y los modos de auto percibirse se encuentra vinculada directamente al contexto político, y social que atraviesa la Argentina.

En una escena que involucra a toda una nación dividiéndose entre pañuelos de color verde o celeste⁴. Que el Colectivo de Actrices Argentinas denuncie públicamente a Juan Darthes por la violación de una menor de edad y que, al día de finalizar este capítulo, siga libre. Que día a día femicidas sean exonerados o terminen antes su condena por “buen comportamiento”. Todos estos hechos habilitan la circulación de significantes y es en este marco que nace la necesidad, del investigador, un varón cis-heterosexual por cuestionar [se] y reflexionar en torno a los debates de género y sexualidad.

Al entender que la cultura y la política están en constante tensión, como un campo de luchas por el poder simbólico, es nuestro trabajo, como comunicadores, habilitar la reflexión sobre todos los espacios de construcción de sentidos y sus repercusiones en las distintas esferas sociales y sus efectos en la constitución de umbrales simbólicos que perfomatean las subjetividades. Como varón, el trabajo representó una búsqueda para cuestionar los propios resabios del machismo y aprender sobre el lugar que se ocupa en las múltiples luchas encabezadas por lxs colectivxs históricamente marginalizados e invisibilizados.

En un principio, para el tesista, no fue sencillo lograr comprender la totalidad de las lógicas hegemónicas y sus modos de mantener las relaciones de dominación desiguales. Es fácil caer en la trampa discursiva y confundir agencia con hegemonía. Este hecho, que significó uno de los grandes aprendizajes para el autor de la investigación, representa el mayor aporte para lxs lectorxs de la misma.

¿Se le puede pedir a las Industrias Culturales que modifiquen sus modos de narrar y amplíen sus miradas hacia modos de representar más inclusivos, feministas y queer? No, porque son productos del capitalismo que se compone en su matriz por una ideología patriarcal, machista y territorialista. Aun así, si se puede advertir al consumidorx sobre estas estrategias. Como lo hicieron hace tiempo Mattelart y Dorfman en “Para leer al Pato Donald” (2012).

Disney personifica la gran narrativa universal naturalizada y legitimada en el mundo. Sus discursos se distribuyen en todo el globo indistintamente de los rangos etarios, raciales o de género. Como se describió desde el capítulo uno de este trabajo, su lugar preponderante en los mercados locales muestra la relación hegemónica. Los datos de taquilla reflejan la llegada al

⁴ Durante la realización de este trabajo la República Argentina se vio envuelta en un gran debate por la aprobación y derogación de la ley que legaliza el aborto legal, seguro y gratuito. Por esta razón, dos bandos claros se formaron: el color verde representa a quienes están a favor y apoyan esta lucha. El color celeste, de los autodenominados “pro vidas”, quienes se encuentran en contra y prefieren continuar con las prácticas clandestinas donde mueren miles de mujeres al año.

público con que cuentan. Es ahí que resulta clave revelar sus estrategias enunciativas para que los significantes no se naturalicen y cristalicen en el tiempo.

El proceso de deconstrucción, del corpus de trabajo y del propio investigador, no es sencillo, ni placentero. Implica el constante análisis y reflexión de la propia subjetividad. Es un camino que no se cierra con este T.I.F, aún continúa. Este trabajo representa el primer paso, el equipo de trabajo responsable del mismo apostó al estudio de discursos legitimados y su vinculación con el entramado social. Hay muchas más voces, modos de narrar y representar, pero estas solo serán oídas si aprendemos a romper ciertas relaciones de desigualdad, violentas y coercitivas que nos dominan.

9. Bibliografía:

Arnés, Laura. (2014). "Presentación Dossier. Teresa de Laurentis en Buenos Aires", en revista *Mora, de Instituto Interdisciplinario de Estudios de Género, Facultad de Filosofía y Letras, UBA*, número 21, pp. 103-118. Buenos Aires, Argentina.

Aumont, Jacques & Marie, Michel. (1990). *Análisis del film*. Ediciones Paidós Ibérica. S.A. Barcelona, España.

Bessone, Cristian. (2010). "Arte mediado por tecnologías: Industrias culturales e hiper-reproducción", en *Revista Hermeneutic, de Universidad Nacional de la Patagonia Austral*, número 9. Santa Cruz, Argentina.

Bourdieu, Pierre. (2000). *La dominación masculina*. Editorial Anagrama. Barcelona, España.

Bourdieu, Pierre. (2010). *La dominación masculina y otros ensayos*. Editorial La Página S.A. Buenos Aires, Argentina.

Bustamante, Enrique. (2009). "De las industrias culturales al entretenimiento. La creatividad, la innovación... Viejos y nuevos señuelos para la investigación de la cultura.", en *Diálogos de la comunicación, número 78; Revista académica de la Federación latinoamericana de facultades de Comunicación Social*, Universidad Complutense de Madrid, España.

Butler, Judith. (2016). *El género en disputa: El feminismo y la subversión de la identidad*. Ed. Paidós. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina.

Butler, Judith. (2018). *Cuerpos que importan*. Ed. Paidós. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina.

Casetti, Francesco y Di Chio, Federico. (1991). *Como analizar un film*. Ediciones Paidós Ibérica, S.A. Buenos Aires, Argentina.

Connell, Robert. (1995). "La organización social de la masculinidad". En *Masculinidades, Poder y Crisis*. Teresa Valdés y José Olavaria (Eds.). Isis Internacional, FLACSO. Chile.

De Certeau, M. (1995). *La Toma de la Palabra y Otros Escritos Políticos*. Universidad Iberoamericana, Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente, México, D.F.

De Certeau. (1999). *La cultura plural*. Nueva Visión. Buenos Aires, Argentina.

Díaz Ledesma, Lucas. (2018). "De espantos, salamancas y almamulas". *Mitos, género y religiosidad en experiencias populares santiagueñas*. Tesis de Doctorado en Comunicación, de Facultad de Periodismo y Comunicación Social, UNLP. La Plata, Argentina.

Dorfman, Ariel y Matterlart, Armand. (2012). *Para leer al pato Donald: Comunicación de masas y colonialismo*. Siglo Veintiuno Editores. Buenos Aires, Argentina.

Elizalde, Silvia. (2013). "Todos contra la "nena". Mujeres jóvenes y significaciones mediáticas del género y la sexualidad", en *Revista Tram(p)as de la Comunicación y la cultura, de Facultad de Periodismo y Comunicación Social, UNLP*, número 76. La Plata, Argentina.

- Farberman, Judith. (2005). *Las salamancas de Lorenza. Magia, hechicería y curanderismo en el Tucumán colonial*. Siglo veintiuno editores. Buenos Aires, Argentina.
- Federici, Silvia. (2015). *Calibán y la bruja: mujeres, cuerpo y acumulación originaria*. Tinta Limón. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina.
- Fernández, María A. (1993). "Sexualidad femenina. La pasividad femenina. Una cuestión Política.", en *Zona Erógena*, número 19.
- Foucault, Michel. (2012). *Historia de la sexualidad 1: la voluntad de saber*. Siglo Veintiuno editores S.A. Buenos Aires, Argentina.
- Gamarnik, Cora. (2009). "Estereotipos sociales y medios de comunicación: un círculo vicioso", en revista *Questión*, de Facultad de Periodismo y Comunicación Social, UNLP, volumen 1 número 23. La Plata, Argentina. questio
- Getino, Octavio. (2005). *Cine argentino: entre lo posible y lo deseable*. Ediciones Ciccus. Buenos Aires, Argetina.
- Getino, Octavio. (2008). *El capital de la cultura: Las industrias culturales en la Argentina*. Ediciones Ciccus. Buenos Aires, Argentina.
- Giménez, G. (2005). "La cultura como identidad y la identidad como cultura", en 3er encuentro Internacional de Promotores y Gestores Culturales. Guadalajara, México.
- Gómez Herrera, Coral. (2011). "Grandes mitos del romanticismo patriarcal: El mito de la monogamia y el mito de la heterosexualidad". En el marco de Congreso GEFEDI: "Diversidades y derechos humanos", Foro: Identidades y sexualidades diversas, organizado por el Instituto de Estudios de la Mujer, UNA. Disponible en: <https://haikita.blogspot.com/2011/06/congreso-gefedi-mitos-romanticos.html>
- González, Leandro; Barnes, Carolina y Borrello, José, A. (2014). "El talón de Aquiles: exhibición y distribución de cine en la Argentina", en Revista *H-indsutri@*, de Universidad Nacional de Buenos Aires, número 14. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina.
- Gramsci, Antonio. (1949). *Cuadernos de la cárcel: literatura y vida nacional*. México.
- Hall, Stuart. (1981). "La cultura, los medios de comunicación y el "efecto ideológico"", en Curran, James y otros (comps.) *Sociedad y comunicación de masas*, Fondo de Cultura Económica, México.
- Hall, Stuart (2010). *Sin garantías: Trayectorias y problemáticas en estudios culturales*, editado por Eduardo Restrepo, Catherine Walsh y Víctor Vich. Instituto de Estudios Sociales y Culturales Pensar, Universidad Javeriana, Instituto de Estudios Peruanos, Universidad Andina Simón Bolívar, sede Ecuador, y Envián Editores.
- Hatari, Alberto. (2013). *Introducción al lenguaje cinematográfico*. Ed. Aula Taller. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina.
- Illouz, Eva. (2012). *Por qué duele el amor: Una explicación sociológica*. Katz Editores. Buenos Aires, Argentina.

- Instituto Nacional de Cine y Artes Audiovisuales. (2018). *Anuario de la Industria Cinematográfica y Audiovisual Argentina 2017*. INCAA. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina.
- Khun, Annete. (1991). *Cine de mujeres. Feminismo y cine*. Ediciones Cátedra. Madrid, España.
- Laguarda, Paula. (2006). "Cine y estudios de género: Imagen, representación e ideología. Notas para un abordaje crítico", en *Revista La Aljaba*, de Universidad Nacional Luján, volumen 10. Luján, Buenos Aires, Argentina.
- Lascano, Aramis. (2016). "Hay T más allá del cliché". Ponencia presentada en el marco de las "II Jornadas de Género y diversidad sexual" organizadas en la Facultad de Trabajo Social, UNLP.
- Laurentis, T. de (1987). *Tecnologías del género. Ensayos sobre Teoría, Films y Ficción*, pp. 1-30. Macmillan Press. Londres.
- Lauretis, T. de (1992) *Alicia ya no: Feminismo, Semiótica, Cine*, Madrid: Ediciones Cátedra.
- Lauretis, T. de (1993): "Sujetos Excéntricos, la teoría feminista y la conciencia histórica", M. C. Cangiano y L. DuBois (Comps.): *De mujer a género, teoría, interpretación y práctica feministas en las ciencias sociales*, 73-113, Centro Editor de América Latina; Buenos Aires
- Levi-Strauss, Claude. *Las estructuras elementales del parentesco*, Ed. Paidós, 1969.
- Lundgren, Rebecka. (2000). *Protocolos de investigación para el estudio de la salud sexual y reproductiva de los adolescentes varones y hombres jóvenes en América Latina*. División de Promoción y Protección de la Salud. Programa de Familia y Población.
- Martí López, Emilio. (2011). Homosexualidad, infancia y animación: Del nacimiento de Pebbles Picapiedra a la adopción de Ling Bouvier. Con A de animación, [S.l.], n. 1, p. 97-118, jul. 2011. ISSN 21733511. Disponible en: <<https://polipapers.upv.es/index.php/CAA/article/view/863>>. Fecha de acceso: 30 abr. 2019 doi:<https://doi.org/10.4995/caa.2011.863>.
- Martínez, Alejandra y Merlino, Aldo. (2012). "Normas de género en el discurso cinematográfico infantil: el eterno retorno del "final feliz"". En *revista Cuestiones de género: de la igualdad y la diferencia*, de Universidad de León, número 7. Pp. 79-97. León, España.
- Martín-Barbero, Jesús (1987). La telenovela en Colombia: Televisión, melodrama y vida cotidiana. En *Revista Diálogos de la comunicación* Edición 88 "Ciencia y sus audiencias, una mirada por la perspectiva de la comunicación".
- Meccia, Ernesto. (2011). "La sociedad de los espejos rotos. Apuntes para una sociología de la gaycidad", en *Sexualidad, Saludo y Sociedad; Revista Latinoamericana*, número 8, agosto, pp. 131-148, de Centro Latino-Americano em Sexualidade e Direitos Humanos. Rio Janeiro, Brasil. Disponible en: <http://www.redalyc.org/pdf/2933/293322074006.pdf>
- Melo, Adrián. (2008). *Otras historias de amor. Gays, lesbianas y travestis en el cine argentino*. Ediciones Lea. Buenos Aires, Argentina.

- Orozco, G. (2010). La condición comunicacional contemporánea: desafíos educativos para una cultural participativa de las audiencias. Ponencia presentada en el marco del *Congreso Anual del Observatorio Europeo de Televisión Infantil (OETI)*; Barcelona, España (noviembre).
- Preciado, Paul, B. (2014). *Testo yonqui*. Editorial Paidós SAICF. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina.
- Propp, Vladimir. (1971). "Morfología del cuento". Editorial Fundamentos. Madrid, España.
- Restrepo, Eduardo. (2010). "Respuestas a un cuestionario: posiciones y situaciones". *En torno a los Estudios culturales. Localidades, Trayectorias y disputas*. CLACSO. Chile.
- Reynolds, Simon. (2010). *Retromanía. La adicción del pop a su propio pasado*. Ed. Caja Negra. Buenos Aires, Argentina.
- Rich, A. (2001) *Nacemos de mujer*, Madrid. Cátedra.
- Richard, Nelly y Walsh, Catherine. (2010). "Respuestas a un cuestionario: posiciones y situaciones". *En torno a los Estudios culturales. Localidades, Trayectorias y disputas*. CLACSO. Chile.
- Rincón, Omar (2011). "Nuevas narrativas televisivas: relajar, entretener, contar, ciudadanizar, experimentar", en *Comunicar, Revista Científica de Educomunicación*. Sección Dossier, pp.43-50, número 36. Bogotá, Colombia.
- Rubin, Gayle. (1989). "Reflexionando sobre el sexo: notas para una teoría radical de la sexualidad": en Vance, Carole (comp). *Placer y peligro. Explorando la sexualidad femenina*. Ed. Revolución pp 113-190. Madrid, España.
- Russo, Vitto. (1998). *The Celluloid Clóset: Homosexuality in the movies*. Harper and Row. New York, EE.UU.
- Simiele, Juliana y Lozano, Mariana. (2016). *Ser princesa: Análisis discursivo de la construcción de la mujer en las películas de Princesas de Disney*. Tesis de grado, en Facultad de Periodismo y Comunicación Social, UNLP. La Plata, Argentina.
- Stam, R.; Burgoyne, R. & Flitterman-Lewis, S. (1992). *Nuevos conceptos de la teoría del cine. Estructuralismo, semiótica, narratología, psicoanálisis, intertextualidad*. Ediciones Paidós Ibérica, S.A. Barcelona, España.
- Tagliaferri, Constanza y Lorea, Julieta. (2013). *Representación de los adolescentes en el Nuevo Cine Argentino de la década del 2000. Sociedad, familia y sexualidad*. Tesina de grado en Ciencia Sociales, en Universidad de Buenos Aires. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina.
- Taylor Steven y Bogdan Robert. (1998). *Introducción a los métodos cualitativos de investigación*. Paidós. Barcelona, España.
- Thompson, John B. (1998). *Ideología y cultura moderna: Teoría crítica social en la era de la comunicación de masas*. Universidad Autónoma Metropolitana. México D. F.
- Varela, Nuria. (2008). *Feminismo para principiantes*. Sello B de Bolsillo. Barcelona, España.

Verón, Eliseo. (1998). *La semiosis social. Fragmentos de una teoría de la discursividad*. Ed. Gedisa, Buenos Aires, Argentina.

Von Lurzer, C., Spataro, C., & Vazquez, M. (2010). ¿QUÉ VES CUANDO ME VES? IMÁGENES DE MUJERES Y MODOS DE VER HEGEMÓNICOS. *Question*, 1(18). Recuperado a partir de <http://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/question/article/view/538>

Williams, Raymond. (2000). *Marxismo y Literatura*. Ediciones Península. Barcelona, España.

Zallo, R. (1992). *El mercado de la cultura. Estructura económica y política de la comunicación*. Donostia Gipuzkoa: Tercera Prensa.

Zovich, Lucía. (2014). *La homosexualidad en la pantalla chica: Representaciones mediáticas en ficciones argentinas contemporáneas*. Tesis de grado, en Facultad de Periodismo y Comunicación Social, UNLP. La Plata, Argentina.

Zurian, Francisco y Caballero, Antonio, A. (2013). “¿Tiene la imagen género? Una propuesta metodológica desde los gender studies y la estética audiovisual”, en *Actas del 2º Congreso Nacional sobre Metodología de la Investigación en Comunicación*, p. 475-488.

Sitios web consultados:

Cines argentinos: <https://www.cinesargentinos.com.ar/ranking/2017/>

D23- Fans Club Oficial de Disney: <https://d23.com/disney-history/>

Diario El País: https://elpais.com/economia/2018/07/19/actualidad/1532009853_158224.html

Diario New York Times:

<https://www.nytimes.com/2018/09/23/business/media/comcast-disney-sky.html>

<https://www.nytimes.com/2006/12/24/magazine/24princess.t.html?pagewanted=all>

Diario Página 12:

<https://www.pagina12.com.ar/27528-disney-se-anima-con-su-primer-personaje-gay>

<https://www.pagina12.com.ar/28838-la-bestia-pop>

IMBD: https://www.imdb.com/imdbpicks/29-billion-dollar-grossing-movies/ls063095038/?ref=ls_mv_sm

La Izquierda Diario: <https://www.izquierdadiario.es/El-pinkwashing-o-lavado-rosa-como-trampa-del-capitalismo>

Medio Attitude: <https://attitude.co.uk/article/interview-bill-condon-director-of-dreamgirls-gods-monsters-and-mr-holmes/7051/>

Medio People: <https://people.com/movies/beauty-and-the-beast-disney-first-openly-gay-character-lefou/>

Metacritic: <https://www.metacritic.com/movie/beauty-and-the-beast-2017>

Publicación Bloomberg Businesswerk: <https://www.bloomberg.com/features/2015-disney-princess-hasbro/>

Rotten Tomatoes: https://www.rottentomatoes.com/m/beauty_and_the_beast_2017/

Sitio web Cinemas Comics: <https://www.cinemascomics.com/bella-bestia-momento-gay/>

Sitio Fotogramas: <https://www.fotogramas.es/noticias-cine/a18346375/la-bella-y-la-bestia-gay-disney-le-fou/>

Sitio web Mouse: <http://mouse.latercera.com/el-live-action-de-la-bella-y-la-bestia-tendra-al-primer-personaje-gay-de-disney/>

Sitio web organización Unwomen: <http://www.unwomen.org/es/news/stories/2014/9/emma-watson-gender-equality-is-your-issue-too>

Sitio web Variety: <https://variety.com/2017/film/global/russia-ban-beauty-and-the-beast-josh-gad-gay-lefou-1202002198/>

Todas las críticas: <http://www.todaslas criticas.com.ar/pelicula/la-bella-y-la-bestia-2017>

Ultracine:

<https://web.ultracine.com/argentina-la-bella-y-la-bestia-arraso-en-su-primera-semana/>

<https://web.ultracine.com/marzo-2017-el-segundo-mejor-mes-de-la-historia/>

<https://web.ultracine.com/argentina-la-bella-la-bestia-paso-los-2-000-000-espectadores/>

[Youtube – Canal Oficial de Disney:](#)

(Rey León) <https://www.youtube.com/watch?v=G1bwdW3S4jE>

(Dumbo) <https://www.youtube.com/watch?v=8LUyz76XP30>

(Aladdin) <https://www.youtube.com/watch?v=X36N3bshSOI>

Filmografía mencionada (Por orden de estreno):

Blancanieves (1937). Disney. Directores: David Hand, William Cottrell, Larry Morey, Perce Pearce y Ben Sahrpsteen.

Cenicienta (1950). Disney. Directores: Clyde Geronimi, Wilfred Jackson y Hamilton Luske.

La bella durmiente (1959). Disney. Directores: Clyde Geronimi, Les Clark, Eric Larson y Wolfgang Reitherman.

El Resplandor (1980). Warner Bros. Dirección: Stanley Kubrick.

La sirenita (1989). Disney. Directores: Ron Clements y Jhon Musker.

Los Fabulosos Baker Boys. (1989). 20TH Century Fox. Dirección: Steve Kloves.

La bella y la bestia (1991). Disney. Directores: Kirk Wise y Gary Trousdale.

Aladdin (1992). Disney. Directores: Ron Clements y Jhon Musker.

El rey león (1994). Disney. Directores: Rob Minkoff y Rogers Allers.

Pocahontas (1995). Disney. Directores: Mike Gabriel y Eric Goldberg.

Mulán (1998). Disney. Directores: Barry Cook y Tony Bancroft.

La princesa y el sapo (2009). Disney. Directores: Ron Clements y Jhon Musker.

Enredados (2010). Disney. Directores: Nathan Greno y Byron Howard.

Frozen (2013). Disney. Directorxs: Chris Buck y Jennifer Lee.