



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons
Atribución-NoComercial-SinDerivar 4.0 Internacional

El fantástico mundo heteropatriarcal de Disney
Casado Lucas
Actas de Periodismo y Comunicación, Vol. 4, N.º 2, diciembre 2018
ISSN 2469-0910 | <http://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/actas>
FPyCS | Universidad Nacional de La Plata
La Plata | Buenos Aires | Argentina

El fantástico mundo heteropatriarcal de Disney

Casado Lucas

uc.lucas@gmail.com

Facultad de Periodismo y Comunicación Social
Universidad Nacional de La Plata
Argentina

1. Introducción

La siguiente investigación surge del interés del autor por conectar dos áreas de estudio de interés, el cine y la (de) construcción del género. En el contexto actual, tanto en nuestro suelo argentino como en el plano internacional, puede vislumbrarse un crecimiento exponencial de las luchas llevadas adelante por lxs colectivxs de mujeres, gays, lesbianas, transexuales, travestis y demás categorías de autopercepción de lxs cuerpos y las identidades.

Producto de este momento, el autor, como varón cisgénero y heterosexual, comienza a interiorizarse sobre las problemáticas en torno a la sexualidad y el género que circulan en el universo académico. Desde la frase de Simone de Beauvoir "Mujer no se nace, se llega a serlo" (1949) se inaugura una tradición teórica sobre las construcciones sociales en torno a las nociones de femineidad y masculinidad. Con el paso del tiempo y el cruzamiento de diversas ciencias, los estudios llegarán a múltiples resultados y propuestas.

Este trabajo se posiciona en la misma línea que persiguen autoras como Judith Butler (2016) y Paul B. Preciado (2017). Entendemos al género como un constructo socio-cultural, producto de la repetición de normas y rituales socialmente legitimados; donde entran en juego relaciones de poder desiguales históricamente, en las cuales un grupo

dominante (denominado patriarcado) busca la perpetuidad de un sistema que oprime y subyuga a todx aquellx que no cumple ciertos patrones culturales de color de piel – clase social – sexo (genitalidad) – deseo sexual.

Su vinculación con el dispositivo cinematográfico, parte de la noción de Industrias Culturales, estas buscan la homogeneización del público más allá de todo tipo de frontera política. Así los significantes que se ponen en juego en sus productos, llegan a nuestro país sin ningún tipo de revisión. Cuando hablamos en Disney y sus películas, hablamos de producciones realizadas y destinadas al “público familiar”, esto quiere decir que sus principales consumidores serán niñxs, que no cuentan con la edad necesaria para realizar un trabajo crítico de análisis de los elementos vehiculizados en una película.

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 estxs 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 lxs consuman aceptando sus reglas impuestas. (Rincón, 2010)

Los efectos de los textos mediáticos no son inmediatos ni directos, sino que conforman un punto más del tejido social estructurante del plano social y cultural. Y su valor se construye a partir de estas mismas relaciones y en las condiciones históricas concretas del momento. “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.” (Silvia Elizalde, 2013: 16).

Por estas razones creemos válido el estudio de representaciones y narrativas audiovisuales. Preguntándonos ¿qué mitos, significantes y sentidos se habilitan cuando los textos mediáticos (en nuestro caso películas para público infantil) construyen el género y las prácticas de la sexualidad desde sus matrices de producción?

2. Metodología de trabajo

Nuestro trabajo toma posición en relación a los Estudios Culturales que se realizan en Latinoamérica. Compartiendo una tradición de trabajo con intelectuales de diversas disciplinas, buscamos producir conocimientos de procesos sociales subjetivos, pero haciendo hincapié en su rol político de nuestras realidades.

Haciendo uso de herramientas metodológicas múltiples, tomamos los instrumentos necesarios de la sociología, la crítica cultural, la antropología, psicología y, por supuesto, de los estudios feministas de la segunda ola (a partir de los años '70) en Europa y Estados Unidos principalmente, como así de los estudios cinematográficos y todas las vertientes que se encierran en este grupo.

Este modelo de procedimiento representa un riesgo del que somos conscientes, la transdisciplinariedad no es una simple sumatoria de métodos, sino que implica lograr el equilibrio correcto de combinaciones útiles y lógicas con el fin de lograr nuestros objetivos propuestos con la mayor eficacia posible y con la correcta utilización de todos los campos intervenidos.

Intentamos así, evitar resultados estancos y lecturas epistemológicas fetichizadas.

Salir de los lugares comunes y las soluciones fáciles. Buscamos lograr lecturas dinámicas y críticas, analizando, observando y discriminando los múltiples procesos sociales puestos en juego en las narrativas analizadas y el complejo dispositivo de significantes que se pone en marcha en ellas, para luego, hacer hincapié en su posición en el entramado social y en las realidades que nos atraviesan como sujetos sociales.

De esta manera, iniciaremos el recorrido deconstruyendo los elementos propios de la imagen, esto es: Elementos profílmicos (caracterización de personajes, vestuarios, etc), Elementos fílmicos (estilo de planos, movimientos de cámara, angulación encuadres y composición) y el montaje y postproducción (banda sonora, estilo de montaje). Y a partir de esto se realizará una confección de categorías de análisis, basándonos en los estudios feministas y de género.

Entender los sentidos operantes en las estrategias enunciativas del film, a partir de la disección y discriminación de sus partes; pero siempre en un constante diálogo e interrelación del producto con su contexto de producción, emisión, venta y distribución. Comprendiendo el contexto social, económico, político y cultural en que se sumerge la obra.

Esta ponencia se engloba dentro de un proyecto mayor de TIF (Trabajo Integrador Final), por lo que nos enfocaremos principalmente, en la divulgación de ciertos

resultados obtenidos hasta el momento, que en los caminos y métodos utilizados para llegar a ellos.

Corpus de trabajo: Blancanieves (1937), Cenicienta (1950), La bella durmiente (1959), La sirenita (1989), La bella y la bestia (1991), Aladdin (1992), Pocahontas (1995), Mulán (1998), La princesa y el sapo (2009), Enredados (2010), Frozen (2013).

3. Princesas

Consideramos de gran valor, deconstruir los sentidos que operan en la construcción audiovisual del arquetipo "princesas". Comprendemos que, esta se construye audiovisualmente como una figura de poder, una meta alcanzable para lxs espectadorxs¹.

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, planteado por el antropólogo Claude Lévi Strauss (1993), 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 (Pierre Bourdieu 1995, 2000).

Durante el análisis del corpus, hemos discriminado e interpretado los sentidos operantes en la trama. Las princesas se dividen en dos grupos principalmente, aquellas que ocupan ese cargo real desde su nacimiento, por pertenecer al linaje del rey (Blancanieves, Aurora, Ariel, Jazmín, Pocahontas²; y el segundo grupo compuesto por aquellas que llegan al cargo a través de la unión matrimonial (Cenicienta, Bella, Tiana³, Rapunzel y Ana).

Las marcas propias de las producciones de dicha franquicia, demuestran que aun aquellas que pertenecen a la realeza, deben ser salvadas por una figura masculina. Profundizaremos eso en la categoría de análisis "amor romántico". Pero, nos para importante retomarlo ahora, para comprender que, aun cuando una de ellas ya pertenece a una posición de poder desde su nacimiento, su verdadero goce, proviene de la unión heterosexual. Recién, a partir de la culminación del vínculo sexo-afectivo

como un varón, generalmente representada con un beso entre ambos, las princesas pueden vivir "felices para siempre"⁴.

3.1. Corporalidades/estereotipos

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.

Las corporalidades hegemónicas de las princesas, se adaptan a normas reguladoras y define las esferas de inteligibilidad cultural (Judith Butler, 2018). Estas no son estancas, ni ahistóricas. Si no que se encuentran en constante tensión y re adaptación según los cambios sociales y culturales de las matrices de pensamiento. De esta forma, perpetúan su condición de dominación sobre los cuerpos de las mujeres.

Las princesas de Disney componen un ideal regulatorio de los cuerpos femeninos y de todo lo que queda por fuera, lo abyecto. Ninguna princesa en la historia de la filmografía de Disney posee un cuerpo, que podríamos definir, gordo u obeso. Históricamente cuentan con figuras esbeltas y finas. La gordura no es digna de una princesa, ni el pelo corto, todas poseen sus extremidades corporales, no existen aquellas sin un brazo, una pierda o un ojo. Mucho menos alguna que no se sienta identificada por la materialidad testicular de su biología, ninguna que se auto-perciba bajo otra categoría de identidad sexual, que no sea "mujer".

La construcción del significante mujer en el discurso mediatizado siempre se relaciona con conceptos como belleza, maternidad/procreación, sumisión/docilidad, consumo y los espacios privados, asociada a lo doméstico cocinar, limpiar, ser la responsable de la crianza de hijxs, etc. Como sostiene el sociólogo francés Pierre Bourdieu, el cuerpo de la mujer se ha construido culturalmente como un cuerpo-para-otro, expuesto y moldeado constantemente por la mirada y el discurso de los otros, los varones (Bourdieu, 2000).

Cenicienta (1950), Bella (1992) son ejemplos de la corporalidad hegemónica de la que hablamos y como, en parte, esta "belleza" les permite el cambio de su realidad, de la pobreza, a pertenecer a la realeza. 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), una es hija de aborígenes americanos y la segunda descendiente de afroamericanos de clase social proletaria; 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.

3.2. Roles

Entendemos a los roles, 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. Los cuales se apoyan en la repetición para convertirse en figuras retóricas legitimadas y naturalizadas por la misma sociedad.

La autora Silvia Federici (2015) ha investigado las condiciones socio-históricas que llevaron a la devaluación 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).

En el análisis del corpus de trabajo, podemos diagnosticar que, aunque ciertos personajes femeninos busquen escaparse de roles de género impuestos sobre ellas, por ejemplo, Bella, Mulán, Jazmín, Ariel, etc. La finalización de la trama, ocurre cuando

aceptan la unión amorosa con su "príncipe azul", de esta forma se sostiene un status quo histórico, de subordinación y dominación.

Claro es el ejemplo de esto en Mulán (1998) que, aunque contenga elementos disruptivos en su historia, una protagonista mujer que va a luchar en la guerra, ella realiza sus acciones para lograr conseguir el respeto y cariño de su padre⁵. Y luego, finalizará la trama emparejándose con un capitán del ejército en un lazo sexo-afectivo. Siempre existe una figura patriarcal presente, a la que hay que obedecer y contentar. Esto funciona, como una unidad narrativa, en un proceso mayor de repetición formativa de estrategias discursivas, mostrando al casamiento [heterosexual] como el mejor final posible para cualquier mujer.

3.4. Amor romántico [Heterosexual]

Continuando con la línea teórica del recorrido realizado hasta ahora. Hemos visto, como el amor romántico se construye, a lo largo de las tramas, como el mito último de las producciones audiovisuales. Su culminación representa, en las estrategias enunciativas de los films, el final feliz al que lxs protagonistas buscan llegar, implica la restauración del equilibrio en el mundo imaginario de la película.

Coral Herrera Gómez, Doctora en Humanidades y Comunicación Audiovisual, se especializa en teoría de género y trabaja con el concepto del amor romántico occidental, al que ve como una construcción social y cultural, creada por una ideología hegemónica de carácter patriarcal. Este **mito** se ha fortalecido junto con otros, como la normalidad de la heterosexualidad y la monogamia; a través de un discurso ideológico que los muestra como *naturales, biológicos y universales* (C. H. Gómez, 2011).

Según la autora, este mito responde a una adecuación al sistema económico, político y social instaurado. Se necesitan de familias heterosexuales que procreen nuevxs trabajadorxs que produzcan y consuman. Y sus hijxs deberán adaptarse a la realidad heredada sin protestar, asumiéndola como algo normal y natural.

"...Nuestro modelo canónico de relación amorosa está basado en una división artificial de la realidad en dos grupos opuestos organizados jerárquicamente. A través de los mitos, los estereotipos y los roles de género, el amor romántico ha perpetuado la desigualdad estructural de nuestra sociedad en dos clases, que se relacionan en base a la dependencia mutua. Por eso creo que el romanticismo fue y sigue siendo una herramienta de control social del poder

patriarcal para influir y construir las emociones y los sentimientos de la población, especialmente la femenina” (C.H. Gómez; 2011: 1).⁶

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). De esta manera, como mencionamos anteriormente, se vinculan el mito del amor romántico, con el de la mujer/madre y protectora del hogar; estos moldean en la actualidad las subjetividades femeninas.

Ninguna de las mujeres protagonistas, logra una independencia económica, ni la felicidad plena individual. Al contrario, su felicidad proviene del lazo relacional que están asumiendo como mujeres-de otro varón. 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 (Fernández, 1993).

4. Príncipes

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, 1992). 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 de la femineidad de las mujeres. El varón es el lugar de autoridad simbólica en la sociedad.

El varón se consolida en 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, para que ellas se puedan ocupar de las tareas de cuidado y procreación.

Ser príncipe, es pertenecer a la realeza y ser el sucesor directo del trono, la figura masculina que representa el poder sobre los demás históricamente.

4.1. Corporalidades

Las corporalidades toman un rol central en el régimen disciplinario, pasando de la tanatopolítica a las biopolíticas (Foucault, 1992). Las construcciones de género solo 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. El hombre blanco, heterosexual, de clase media/alta es el sujeto hegemónico.

Todos los príncipes de los films analizados, son varones que cumplen con los patrones hegemónicos establecidos. Podemos encontrar pequeños alejamientos por parte de personajes claves, por ejemplo: Aladdin, Naveen, Rider y Kristoff.

Podemos destacar que, aunque algunos varones protagonistas, no cumplen con todas las prácticas hegemónicas, no por eso representan masculinos disruptivos, ni mucho menos contrahegemónicos. Entendemos que los "beneficios" del dividendo patriarcal, recaen sobre todos los varones, por simple hegemonía. Pero sobre algunos actúa con mayor fuerza, porque estos ejercen mayormente los patrones hegemónicos (Robert W. Connel, 1995).

"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).

Así, aunque Aladdin y Naveen no sean caracterizados como personajes de tez blanca (uno representa un personaje árabe y el otro de un reinado imaginario) cumplen con su rol de macho proveedor y protector de la mujer. Ellos cumplen con los significantes culturales de fuerza y valentía. De la misma forma que lo hacen Rider y Kristoff, el primero un ladrón de poca monta y el segundo un vendedor de hielo, aunque no representen clases sociales altas o figuras de poder, su hombría y heroísmo los elevan, al final de la trama, a príncipes.

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, como significantes claves de la masculinidad.

Podemos entender, siguiendo la línea de pensamiento de Preciado, a la construcción de la representación del significante 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 Alejandra Martínez y Aldo 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: 85-86).

Aquellos varones que acceden a los cargos de poder, como ya vimos, son atléticos y valientes. Quedan marcados como abyectos, al igual que con las mujeres, los cuerpos gordos, flacos, aquellos que no demuestran habilidad para la pelea. Varones que no cumplen con las postas patriarcales hegemónicas, salen del terreno de la inteligibilidad. En el caso de los filmes de Disney, estos personajes secundarios, son generalmente usados como ayudantes del protagonista u el antagonista y sirven para resaltar las cualidades de estos mismos. Como afirman Merlino y Martínez:

“La mayoría de los personajes centrales del relato son poseedores de un tipo de belleza tradicionalmente aceptada y legitimada por la sociedad contemporánea occidental. A su vez, 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 a la figura del actor principal, funcionan resaltando, por oposición, las virtudes físicas, el porte o la importancia de éste. Estos personajes se insertan para lograr que las

secuencias sean más ricas o más interesantes” (2012: 93).

4.2. Sexualidad

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 Rebecka 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 cierta edad “apropiada”, el resultado es una práctica abusiva e incontrolable. “Los hombres obtienen un dividendo del patriarcado en términos de honor, prestigio y del derecho a mandar” (Connel, 1995:17).

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 Rebecka Lundgren, 2000: 34) 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 coaccionar e incluso forzar) a una niña a tener relaciones sexuales” (Connel, 2000:35)

En este sistema de desigualdad social, la sumisión de las mujeres debe ser total. Las mujeres son simples objetos sexuales, el deseo sexual es propiedad única de los varones, aunque este debe estar separado del afecto y las emociones.

Ninguno de los varones de las tramas analizadas, inicia la película buscando el amor de una mujer. Nunca es el masculino, quien quiere ser amado. Si lo es, cuando este se vuelve un objeto de valor necesario. Por ejemplo, el Príncipe de “La cenicienta” (1950) es presionado por su padre, el Rey, para conseguir una esposa para mantener el linaje real. Adam de “La bella y la bestia” (1991) debe conquistar el amor de una mujer, para así poder liberarse de la maldición que lo mantiene encerrado en un cuerpo de bestia antropomórfica. Naveen de “La princesa y el sapo” (2009), debe contraer matrimonio para que sus padres no lo deshereden de la fortuna familiar.

4.3. Roles

En muchas de las tramas de los films analizados, las mujeres ocupan un rol sumiso y dócil durante en el conflicto central, siendo el hombre quien debe rescatarla y luchar por ella. Es cierto que, en los últimos años, principalmente tras 1989 y el estreno de

“La sirenita”, la industria ha intentado esquivar las críticas brindándole roles más participativos a las mujeres, pero la dupla protagonista heterosexual sigue estando vigente y el rol del hombre siempre se vincula con significantes como honor-valentía-habilidades de combate/armas-cacería. Etc.

Denominarse a uno mismo como “soy hombre” es el producto final de aceptación de las tecnologías de género en nuestros cuerpos (Preciado, 2017). Son mecanismos de control y orientación de las percepciones y prácticas sociales, traducidas en formas de deseos afectos, acciones, creencias, etc.

Definirse como varón es declararse, necesariamente, como no-mujer. Los *procesos de masculinización* (Parker en Lundgren, 2000) comienza desde la niñez temprana de los niños (definidos biológicamente por la materialidad de sus órganos reproductivos), y se desarrolla 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 de 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 y demostrar la masculinidad consistentemente y el doble estándar de expectativas de comportamiento, incluyendo las de la sexualidad” (Lundgren, 2000: 37).

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 que hacía 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).

La construcción varonil de la violencia y la valentía están altamente relacionadas en las construcciones 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.

De esta forma el significante varón, se constituye en las estrategias enunciativas de los films como una cadena de significantes: genitalidad-hombría-valentía-violencia-conquista sexual. Y aquellos varones que queden por fuera de las lógicas de inteligibilidad cultural hegemónica, son marginados al plano de la abyección, remarcados como el límite peligroso al que no hay que acercarse (Butler 2018). De esta forma, se fomenta la discriminación a los cuerpos feminizados y a lxs colectivxs gays, travestis, transexuales, y demás; así también como de todo varón cis⁷ que no se adapte a las normas y patrones establecidos. “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” (Connel, 1995: 13).

5. A modo de cierre

Esta investigación no busca dar grandes conclusiones reveladoras, ya que se posiciona en la línea de los grandes teóricos que buscaron deconstruir los sentidos operantes en los procesos más naturalizados y por ende invisibilizados de la historia.

La lectura de las películas de cine, tiene muchas variantes y posturas analíticas. El análisis cinematográfico tiene un amplio abanico de posibilidades metodológicas y caminos prácticos. Asimismo, los estudios culturales de género y feministas. Ambos son campos de estudios volátiles, inestables y en constante lucha.

Vemos esa lucha, necesaria y rica. Porque de los debates y las confrontaciones teóricas, pueden salir grandes resultados. Siguiendo el trabajo de Dorfman y Mattelart, en “Para leer al Pato Donald” (2012) comprendemos el peligroso costo de las Industrias Culturales que vehiculizan sentidos internacionalmente sin que nadie se tome un segundo para analizarlas.

Más, cuando estos productos son dirigidos a un público infante, sin la capacidad crítica necesaria y entregada por sus padres, las personas en que más confían. ¿Tienen género las imágenes? ¿Hay sexualidad en Disney? El punto inicial de esta presentación, fue diseccionar, discriminar, analizar e interpretar todos los elementos que componen los films de la franquicia Disney Princesas.

Realizando una lectura que se declara, desde el principio, feminista y queer. Decidimos así, buscar en las estrategias audiovisuales enunciativas, los mitos y sentidos que operan a la hora de hablar de príncipes y princesas.

Llegando a la conclusión de que hay un ideal de amor romántico heterosexual, que se vincula a las corporalidades hegemónicas privilegiadas históricamente blancos- clase media alta- heterosexuales- bellos según los cánones culturales.

Los cuerpos racializados, discriminados, son utilizados como funciones narrativas secundarias, con fines humorísticos. Todo lo que queda "por fuera" es lo invisible, lo que no existe y no se nombra. No hay en las tramas de Disney homosexualidad, bisexualidad, poligamia, prácticas diversas del sexo y el género. Todo aquello que no está presente, pertenece al plano de perversión. "Obsceno", significa "fuera de escena", todo lo que culturalmente se instituye como no apto para lxs niñxs.

Comprendemos los roles de género como paquetes significantes, dentro de un entramado de relaciones sociales y culturales. Como sujetos en sociedad, todxs somos producto y producimos, al mismo tiempo, el tejido social que nos constituye.

Comprender el poder de las instituciones hegemónicas dentro de estos procesos culturales, nos facilitará el trabajo de desnaturalización de las prácticas violentas y opresivas que [nos] dominan.

Bibliografía

Bustamante, Enrique (1995). <<De las industrias culturales al entretenimiento. La creatividad, la innovación... Viejos y nuevos señuelos para la investigación de la cultura >> Revista Académica de la Federación Latinoamericana de facultades de Comunicación Social, 79, pp. 1-25.

Bourdieu, Pierre (2010). La dominación masculina y otros ensayos. Buenos Aires. Editorial La Página S.A.

Butler, Judith (2018). Cuerpos que importan (trad. Alcira Bixio). Ciudad Autónoma de Buenos Aires. Paidós.

Connell, Robert (1995). <<La organización social de la masculinidad>>. En Valdes, Teresa y José Olavarría (edc.). *Masculinidad/es: poder y crisis* (31-48). FLASCO: Ediciones de las mujeres.

Dorfman, Ariel & Mattelart Armand (2012). Para leer al pato Donald. Comunicación de masas y colonialismo. Buenos Aires. Siglo Veintiuno Editores.

Elizalde Silvia (2013). <<Todos contra la nena. Mujeres jóvenes y significaciones mediáticas del género y la sexualidad>>. Tram(p)as de la Comunicación y la cultura, 76. Revisado en su versión online.

Federici, Silvia (2015). Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación originaria (trad. Verónica Hendel y Leopoldo Sebastián Touza). Ciudad autónoma de Buenos Aires. Tinta Limón.

Fernández, Ana, María (1993). Sexualidad femenina. La pasividad femenina. Una cuestión política. Zona Erógena, 16. (buscar página)

Foucault (2012). Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión. Buenos Aires. Siglo Veintiuno Editores.

Getino, Octavio (2008). El capital de la cultura. Las industrias culturales en la Argentina. Argentina. Cicus.

Herrera Gómez, Coral (2011). "La construcción sociocultural del amor romántico", . Madrid. Editorial Fundamentos

Illouz, Eva (2012). Por qué duele el amor. Una explicación sociológica (trad. María Victoria Rodil). Buenos Aires. Clave Intelectual, Katz.

Khun, Annette (1991). Cine de mujeres. Feminismo y cine (trad. Silvia Iglesias Recuero). Madrid. Ediciones Cátedra.

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.

Lévi-Strauss, Claude. (1993). Las estructuras elementales del parentesco. Paidós. Buenos Aires, Argentina.

Martínez y Merlino (2012). <<Normas de género en el discurso cinematográfico infantil: El eterno retorno del "final feliz">>. Cuestiones de género de la igualdad y la diferencia, 7, pp. 79-97.

Preciado, Paul B. (2017). Testo yonqui: sexo, drogas y biopolítica. Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Paidós.

Rincón, Omar (2011). Nuevas narrativas televisivas: relajar, entretener, contar, ciudadanizar, experimentar. Revista Científica de Educomunicación, 36, pp. 43-50

Varela, Nuria (2008). Feminismo para principiantes. Barcelona. Ediciones B, S. A.

Filmografía reseñada⁸

Blancanieves y los siete enanos (1937). Disney. Directores: David Hand, Wilfred Jackson, Larry Morey, Ben Sharpsteen, William Cottrell, Percival C. Pearce.

La Cenicienta (1950). Disney. Directores: Clyde Geronimi, Wilfred Jackson y Hamilton Lusk.

La bella durmiente (1959). Disney. Directores: Clyde Geronimi, Les Clarck, Eric Larson, Wolfgang Reitherman.

La sirenita (1989). Disney. Directores: Ron Clements, John Musker.

La bella y la bestia (1991). Disney. Directores: Kirk Wise, Gary Trousdale.

Aladdín (1992). Disney. Directores: Ron Clements, John Musker.

Pocahontas (1995). Disney. Directores: Mike Gabriel, Eric Goldberg.

Mulan (1998). Disney. Directores: Barry Cook, Tony Bancroft.

La princesa y el sapo (2009). Disney. Directores: Ron Clements, John Musker.

Enredados (2010). Disney. Directores: Nathan Greno, Byron Howard.

Frozen: Una aventura congelada (2013). Disney. Directores: Chris Buck, Jennifer Lee.

Notas

¹ Principalmente producido para un público infantil femenino, al que luego se dirige el merchandising de la marca.

² El padre de Pocahontas, es el jefe de la tribu aborígen. Aunque no es literalmente un rey, representa a la figura de poder en sus tierras, por esto la ubicamos en el primer grupo.

³ Aunque Tiana, en el final de su película "La princesa y el sapo" (2000), contrae matrimonio con el Príncipe Naveen, este había sido desheredado de su familia y ambos terminan atendiendo un restaurante que inauguran en Nueva Orleans; por lo que representan un caso especial en la filmografía, retomaremos esto más adelante en el análisis.

⁴ Latiguillo final que solía ir al concluir las fábulas clásicas para niños.

⁵ A quién ha deshonrado por no lograr cumplir con sus labores de mujer establecidos en la sociedad china del film representado.

⁶ Conferencia en Congreso GEFEDI "Diversidades y Derechos Humanos", foro: "Identidades y sexualidades diversas". Realizado en el año 2011 en San José, Costa Rica. Versión transcrita en: <https://haikita.blogspot.com/2011/06/congreso-gefedi-mitos-romanticos.html> (revisado 24-02-2019).

⁷ Este vocablo se utiliza para definir aquellas personas que se encuentran representadas por la materialidad genital biológica que tienen desde su nacimiento.

⁸ Por orden cronológico de estreno.