

**VALIENTE, O LA REBELDÍA AMORDAZADA**

Alejandra Martínez y Vanina Papalini  
Universidad Nacional de Córdoba (Argentina)

Los procesos por los cuales las estructuras sociales se transforman son de larga duración, advierte Braudel (1968/1986). Y así lo testimonia el cine: poco parecen haber cambiado las princesas y heroínas de Disney, aun cuando enfrentemos una ruptura en ciernes sobre el lugar social de la mujer en los discursos sociales. Prisioneros de su lealtad con el sentido común, el cine *mainstream* intenta dar cuenta de que “algo pasa” y “algo está cambiando”. Pero “eso” innombrable debe ser domesticado: por la necesaria simbolización que implica el código cinematográfico, la “síntesis” guarda mucho de la tesis y poco de su antítesis: como resultante, otro largometraje animado de Disney, edición 2012, honra las tradiciones, incluso la propia, la del conservadurismo moral. Bajo una interpretación psicoanalítica, podría pensarse que el título nombre la falta: *Valiente*, desarrollada por Pixar Animation Studios. *Brave*, en su título original o *Indomable*, como se tradujo en España, revela que un cambio social requiere largos tiempos y buenas relaciones con las industrias culturales para consolidarse.

**I - ¿Por qué?: fundamentos**

La crítica a las producciones culturales masivas tiene larga tradición en el campo de la comunicación. Su carácter performativo ha sido largamente denunciado: desde Dorfman y Mattelart a Butler, el problema de cómo las representaciones “construyen” el mundo, como ideología o como discurso legítimo, es un camino transitado que no depara mayores innovaciones teóricas. No las hay, tampoco, en este artículo, que constata una vez más de qué manera las producciones hollywoodenses intentan dar cuenta de una transformación en vías de consolidación.

¿Por qué, entonces, regresar sobre un tipo de análisis que comprueba lo ya conocido? Justamente, porque de lo “ya conocido” podemos extraer consecuencias. En primer lugar, una buena manera de saber qué tan consolidada está en el sentido común una cierta noción, es atisbar desde el atalaya de las industrias culturales. Así, la llamada “revolución de la mujer”, que pone en cuestión su lugar social y la “naturalidad” su condición de esposa y madre, cuenta en Occidente con una trayectoria de tres generaciones, si bien su generalización es complicada y se muestran desniveles importantes según las culturas nacionales y los sectores sociales.

Sin embargo, los Estados Unidos, cuna de la industria cinematográfica de mayor circulación, es uno de los países en donde este proceso registra una mayor longevidad. ¿Qué sucede, entonces?

Antes de elaborar conjeturas, es necesario saber con más precisión de qué estamos hablando. El primer paso será analizar cuidadosamente la pieza en cuestión, apelando a herramientas que provienen tanto del análisis semiótico como de las metodologías interpretativas.

## II – ¿Cómo?: metodología aplicada

Este trabajo se enmarca en el método cualitativo a partir del cual buscamos detectar categorías emergentes durante el análisis e interpretación de los datos (Strauss & Corbin, 2002; Valles, 1999). A partir del estudio sociológico del discurso cinematográfico, utilizamos categorías analíticas que provienen de marcos teóricos referidos al análisis de contenidos culturales de gran difusión, específicamente la industria cinematográfica (Deleyto, 2003; Dorfman & Mattelart, 1972/2002; Giroux, 1999) y el estructural constructivismo de Pierre Bourdieu (1991; 1985).

En el análisis, se realizó una exhaustiva búsqueda de recurrencias lingüísticas y no lingüísticas en el texto cinematográfico y una construcción sistemática de categorías emergentes. Para estudiar los personajes de la película seleccionada, trabajamos con la propuesta de Phillippe Hamon (1971; 1991). El autor desarrolla herramientas analíticas que son de gran utilidad para abordar un texto tan complejo como el fílmico, en el que convergen texto, imágenes, música y el lenguaje visual que es propio del cine (posiciones de cámara, iluminación, efectos, entre otros).

Hamon (1991) se ocupa de los momentos descriptivos de un discurso. Sobre los textos explica que

... la descripción modifica sobre todo el nivel en el cual va a extenderse el horizonte de expectativa del lector. En efecto, el horizonte de expectativa que abre un sistema descriptivo parece concentrarse más en las estructuras semióticas de superficie que en las estructuras profundas (1991: 49).

En las estructuras de superficie de los relatos, cobra importancia la figura del *personaje*. Según el autor, las definiciones de cada sujeto se presentan a partir de nominaciones y atribuciones sobre *sí mismo*, en comparación con un *otro* tipificado que, según el caso, se acerca o se aleja de un modelo típico “de referencia”, reproducido históricamente. Denomina *personaje referencial* a una construcción compartida; “todos remiten a un sentido pleno y fijo, inmovilizado por una cultura, a roles, programas y empleos estereotipados, y su legibilidad depende directamente del grado de participación del lector en esa cultura” (Hamon, 1991: 6). Según Hamon (1977), los personajes referenciales son históricos, mitológicos, alegóricos, sociales, y son de fácil reconocimiento dada su amplia difusión en la cultura.

Para ser reconocidos (y apropiados) por el receptor, los personajes de un relato deben poder ser identificados e interpretados de acuerdo con pautas vigentes en la cultura y el uso de un conjunto de representaciones compartidas (Metz, 1970; 1981). La utilización de modelos de sujetos estereotipados es muy habitual en descripciones en las que se ponen en tensión categorías históricamente reproducidas socialmente; es el caso de los personajes *héroe (bondad)* —opuesto a— *antihéroe (maldad)*. El personaje referencial surge en las representaciones a partir de un *deber ser* que se corresponde con ciertas cualidades, espacios

y tareas, y en consecuencia, también a un *deber no ser* que corresponde al espacio de lo imposible o lo impensable.

Susana Dueso Bafaluy (Martínez, 2009) propone, remitiéndose al trabajo de Hamon, un esquema organizador del texto descriptivo del que tomamos, para nuestro análisis, el concepto de *Marco temporal y espacial de la descripción*, al que se encuentran vinculados los personajes (organizados a partir de la figura del *yo*). *Propiedades atributivas o cualitativas*, es decir, atributos y cualidades que los personajes presentan, y que contribuyen a su capacidad de relación con otros sujetos, y un *Rol temático* que designa oficios, posiciones sociales y hace previsible la forma de actuar del personaje. Introduce la pregunta: ¿Qué es lo esperable? Para, a partir de allí, afirmar lo previsible o bien lo contrario. Involucra, para el personaje, posibilidades y restricciones (y sanciones).

### III– ¿Quién?: Disney, epítome de las industrias culturales

Las películas animadas, tanto en el formato cinematográfico como en soporte DVD o en sus versiones transmitidas por la televisión, se encuentran entre los productos mediáticos más consumidos por los niños, y sobre todo por los de menor edad (1). Sin embargo, es llamativa la escasez de resultados de trabajos de investigación que se publican en los espacios académicos respecto de la problemática de la transmisión de regulaciones, creencias, valores y estereotipos en producciones cinematográficas destinadas a niños y a niñas. Budd & Kirsch (2005) señalan al respecto que no es tarea sencilla realizar lecturas críticas de los productos cinematográficos infantiles. No lo es para sus receptores, seducidos por la magia de las historias, las canciones pegadizas y unos personajes que conocen en detalle (Martínez, 2008; 2009), y tampoco parece serlo para quienes realizan investigación social, quienes parecen encontrar dificultades para poner en entredicho los contenidos que producen compañías de animación tales como Disney, Blue Sky o Dreamworks.

Poner en evidencia los tentáculos del nacionalismo extremo, y el prejuicio racial y de género en películas en las que “el bien siempre triunfa” y los finales son felices, implica romper con la mística que los sustenta y dar por tierra la idea de sacralización que los rodea (Budd & Kirsch, 2005). En *Valiente*, la producción animada que analizamos en este artículo, Disney presenta a sus audiencias un nuevo entorno remoto (en tiempo y espacio), que se permite ilustrar a partir de sus rasgos más arquetípicos. Sin embargo, repite el modelo de Mulan, Tarzan o Pocahontas, que propone personajes “Made in America” como el centro de la acción heroica. Autores como Deleyto (2003), Giroux (1999) y Dorfman & Mattelart (1972/2002) han señalado que en el mundo de Walt Disney, los héroes de los relatos son construidos a partir de características “neutrales” que los representan ante el público como típicos ciudadanos estadounidenses. Esta idea surge del análisis de múltiples personajes que son presentados en entornos exóticos (1), pero cuyos gestos, costumbres, modales y ademanes no remiten a las culturas que representan, sino a la de cualquier individuo nacido y criado en los Estados Unidos (Deleyto, 2003). El filme que analizamos aquí no es la excepción.

Henry Giroux sostiene que las producciones de la compañía Disney muestran a las audiencias una perspectiva de los Estados Unidos que se basa en una reescritura de la historia “que elimina sistemáticamente sus episodios más escabrosos y una utilización de la memoria que excluye cualquier elemento subversivo” (Deleyto, 2003: 303).

Debido a la capacidad inigualada que tiene el estudio de llegar a todos los rincones del mundo y a todo tipo de públicos, sus filmes se constituyen en vehículos privilegiados de diseminación de una ideología basada, de manera más inequívoca, por ejemplo que los *blockbusters* de acción, en la centralidad cultural de Estados Unidos (Deleyto, 2003: 298).

Deleyto sostiene que los protagonistas tienen siempre ese rasgo en común: “Aladino, Belle, Pocahontas, Hércules, Quasimodo, Mulan o Tarzán, provenientes todos ellos de lugares y momentos históricos muy distantes de los Estados Unidos actuales, se expresan a través de gestos corporales y faciales típicamente estadounidenses” (2003: 323). Esta centralidad depositada en el estilo de vida norteamericano se pone en evidencia también en las producciones animadas de compañías que se presentan ante el público en situación de ruptura con el modelo Disney, tales como Dreamworks SKG, Blue Sky y Animal Logic. Aun esforzándose por tomar distancia de las estructuras clásicas de los cuentos de hadas “Disneyficados”, estos estudios *emergentes* continúan reproduciendo la lógica del héroe, la princesa y el final feliz (Martínez, 2009) (2). Muchas de sus más recientes películas infantiles han sido presentadas (por la prensa y los publicistas) como diferentes a la propuesta Disney y los modelos tradicionales, pero, a nuestro juicio, no hacen más que reproducir las historias clásicas, con apenas algunas modificaciones en aspectos superficiales. No debe resultar sencillo para los estudios emergentes resignarse a abandonar exitosísima fórmula comercial propuesta por la compañía Disney.

#### IV - ¿Qué?: *Valiente*, la pieza analizada

En el caso de la película *Valiente*, personajes “norteamericanizados” interactúan con otros que presentan características puramente extranjeras, representados a partir de la hipérbole de sus rasgos más primitivos. El caos, la violencia, la falta de educación y decoro dan color y energía a un entorno que la dupla creativa Disney-Pixar describe como la antigua Escocia. Los personajes secundarios, (estereo)típicamente escoceses, reconocibles por el tradicional *kilt* a cuadros, pesadas prendas de cuero y mantos típicos (4), se relacionan entre sí en un entorno anómico y violento en el que la norma es, en todo caso, el caos. Abundan entre ellos las acciones poco caballerosas, como morder al oponente en la lucha, hacer todo tipo de trampas, o levantarse el *kilt* a modo de insulto. Esta forma de caracterización incivilizada y poco caballerosa del extranjero es ya tradicional en Disney y resulta evidente en largometrajes tales como *Aladino* (1992), *El Rey León* (1994) o *La Bella y la Bestia* (1991) (5).

En este aspecto, la construcción de estereotipos de etnia o de nacionalidad es constante en casi cualquier relato, y lo es particularmente en películas animadas. Charaudeau y Maingueneau sostienen que “la estereotipia [...] se presenta como aquello que permite

naturalizar el discurso, disimular lo cultural bajo lo evidente” (2005: 241). Por eso, determinados rasgos de los personajes se repiten en los relatos hasta en los detalles más insignificantes: entornos, vestuario, modismos. Esto tiende a favorecer la comprensión del niño receptor, pero a su vez coadyuva a la cristalización de un conjunto de elementos que se consideran propios de un grupo. La utilización de estereotipos “en la producción icónica de serie” produce, según Christian Metz “la presentación de una imagen deliberadamente falseada de la realidad [...] destinada a adormecer la reivindicación del espectador” (1981: 211).

Los estereotipos son útiles para definir, a partir de la exageración, rasgos atinentes a etnias, nacionalidades, clases sociales, ocupaciones y diferencias de género y, a la vez, tienen el potencial de convertirse en el germen de la discriminación racial y de género a partir de la síntesis extrema y la generalización (Solbes *et al.*, 2011). Aún más cuando sus receptores son niños y niñas de corta edad y recuperan en sus hábitos de consumo cultural representaciones que proponen unos contenidos mediáticos que consideran válidos.

En *Valiente*, la masculinidad escocesa estereotípica que despliegan los personajes varones en su dimensión pura de ejercicio de la fuerza bruta no es digna de admiración ni surge como muestra de habilidades excepcionales. Los actores se encuentran ridiculizados y contrastan notablemente con la fría decisión de la princesa Mérida, la protagonista del filme, y la serena disciplina de su madre, la reina. Las dos mujeres son los únicos personajes de la película que no actúan como “escoceses típicos”, modelos culturales cristalizados, sino como lo harían cualquier madre e hija estadounidense de la época actual.

El personaje de la reina, civilizado y racional, encierra las virtudes del orden y de la previsión, en tanto que los varones del relato (incluido el rey), las características de desorden y de inmadurez. Dorfman & Mattelart (1972/2002) y Deleyto (2003) señalarían, respecto de esta construcción simbólica, que en el orden y el desorden representados en personajes contrastantes se asientan, a la vez, valores nacionales: el orden, la racionalidad, la calma y la civilización (norteamericanas) contrastan con la brutalidad, el desorden, el caos y la inmadurez (escocesas).

En el marco de la violencia masculina y las prácticas tradicionales, de combates violentos y enfrentamientos armados entre clanes que presenta *Valiente*, se destaca la figura de la protagonista, Mérida. Como lo haría cualquier adolescente norteamericana, ella se rebela contra las férreas reglas de su madre para escapar del destino que le deparan sus propias condiciones objetivas de existencia: ser mujer, ser joven y casadera, ser doncella, y, sobre todo, ser la hija del rey. El destino que pretende cambiar es el de convertirse en el premio “matrimonial” en un concurso de habilidades combativas en el que participan los hijos mayores de los jefes de los distintos clanes.

#### **V- La “domesticación” de la heroína**

Mérida es descrita en el nivel gráfico a partir de rasgos típicamente femeninos, entre los que se destaca una generosa cabellera color del fuego (índice indiscutible de su potencial rebelde), y una silueta esbelta y proporcionada. Sin embargo, en sus escapadas al exterior del castillo la

heroína del relato perfecciona habilidades tradicionalmente asociadas con el género masculino (cabalgar a gran velocidad, tirar con arco o escalar); adquisición de habilidades que ha sido estimulada por su padre y apenas tolerada por la madre. En este aspecto, la película cumple con las normas de género tradicionales: el *adentro* del castillo es el espacio de la femineidad y la dependencia, y el *afuera*, el de la masculinidad y la independencia. Mérida se mueve entre dos polos que son apoyados por cada uno de sus padres, siendo, a la vez, princesa y primer hijo (varón). Esta ambigüedad del personaje le permite más adelante rechazar su trayectoria probable, como esposa y madre, para asumir el papel de ganadora del concurso de habilidades masculinas en detrimento de sus pretendientes.

Dichos pretendientes son mostrados en el filme como sujetos poco dignos para aspirar a la mano de Mérida, fundamentalmente porque no son capaces de vencerla a ella misma en cuestiones característicamente varoniles. En la competencia de arquería, la princesa gana su propia mano superando ampliamente a los primogénitos del reino en destreza y habilidad con el arco.

Dado que la masculinidad es un “área vacante” frente a estos desafortunados pretendientes, Mérida se propone a sí misma para ocupar exitosamente ese lugar, mostrando “lo que un hombre debe ser”. Así, su estrategia, que se apoya en el derecho consuetudinario del primogénito, resulta a la vez legal y legítima, y su deseo de no casarse se justifica frente a los modelos malogrados de hombría que se le ofrecen.

La incapacidad de los personajes varones, pretendientes de la mano de la princesa, autoriza en la estructura narrativa la negativa de Mérida de casarse con alguno de ellos: si ninguno califica para ganar el premio-mujer-objeto de intercambio entonces se justifica, en la diégesis argumental, que la heroína se salga con la suya al evitar la tradición del matrimonio.

¿Qué hubiera ocurrido si alguno de los pretendientes hubiera resultado del gusto de la princesa? ¿Si, al estilo de John Smith (*Pocahontas*, 1995), *Hércules* (1997) o el Capitán Febo (*El jorobado de Notre Dame*, 1995) el pretendiente hubiera reunido las características necesarias (apostura, valentía, fortaleza y vigor) para convertirse en un varón deseable para la protagonista? ¿Hubiera entonces Mérida rechazado la tradición o se hubiera sometido a la voluntad paterna y social? Por supuesto, no es posible saberlo (quizás haya que esperar el lanzamiento de *Valiente 2*). Pero es posible señalar que la propia ineptitud de los pretendientes presentados en el filme explica la negativa de la princesa, y la habilita para romper la dinámica tradicional de entregarse a aquel que la rescata, o, en este caso, que da muestras suficientes para merecerla.

La rebeldía de Mérida, justificada o no, altera la vida entera de su familia (y la de su comunidad), poniendo en riesgo la vida de la propia reina-madre y la continuidad de la paz social. En este punto, no hay diferencias notables entre Mérida y Ariel (*La Sirenita*, 1989) o Pocahontas (1995).

En este sentido Disney deja algo muy en claro: si una mujer joven pone en cuestión las normas sociales pretendiendo desarrollar prácticas subversivas (en términos de Bourdieu) algo terrible le sucederá a sus seres más queridos. Toda transgresión afecta el orden y genera un

desequilibrio que debe ser exorcizado, tanto por un “regreso” al estado anterior —recomponer, suturar, en la metáfora del tapiz dañado— como por una superación de la situación-problema. La “crisis” está basada en el cuestionamiento de las normas, encarnadas por Elinor, cuyo fundamento es oscuro para Mérida. *Pero aun cuando no se comprendan los fundamentos, las reglas están allí por algo, y deben ser cumplidas*, parece decir la película.

En este caso, además, no debería dudarse de quien las promulga, pues la relación madre-hija, aunque pueda tener rispideces, es de amor. Sus recuerdos de infancia le confirman que su madre es quien la protege, que esas normas son al mismo tiempo su refugio, que ese orden es *seguridad*. La “razón superior” está en manos de un estado-madre, que vela por el conjunto, que ama y protege y es portador de la madurez, mientras que el hombre “natural”-padre es tan infantil como sus hijos.

La oposición que plantea la voluntad de Mérida de permanecer soltera es definida como “orgullo”: el beneficio (¿el capricho?) personal se desentiende del bien colectivo. Pero no es posible que esta acción individualista e individualizante, que singulariza a Mérida como una princesa “a-normal”, pueda tener resultados positivos, ni siquiera para uno solo. Al desordenar y desafiar el mundo estable y feliz en el que vivía, consecuencias catastróficas se abaten sobre Mérida. Peor aún, la demanda de independencia de Mérida no es tomada como un gesto de madurez y necesidad de evolución social, lo que tendría connotaciones nobles, sino que es atribuida a un carácter jactancioso, reprobado socialmente, que lleva al desastre a toda la comunidad.

Una vez roto el orden, es imposible regresar al estado anterior. Un nuevo equilibrio debe establecerse, un equilibrio superador, donde la reina comprende las razones de su hija y su negativa a unirse a un inepto representante de lo masculino (los verdaderamente sabios saben escuchar y comprender, parece decir Disney), y Mérida comprende que antes que su deseo personal está el beneficio de la comunidad. Que la “naturaleza”, la “animalidad” y la “violencia” encarnadas en el oso, y reflejada en esta versión de masculinidad, no se combaten con el arco, sino con la “civilización” representada por la reina, lo prueba el hecho de que, sin sus “formas culturales” —vestido, cubiertos, muebles, mantas, maneras en la mesa— la reina es un oso. Femeineidad es civilización, es norma, es tradición, ser una mujer, en esta historia, supone la transmisión del legado y la cohesión de lo social.

## **VI. Cambiar algo para que nada cambie**

A contracorriente de las lecturas de la modernidad que la entienden como una etapa que marca una cesura con las sociedades tradicionales (Berman, 1988), Anthony Giddens apunta que “la modernidad hizo tanto por disolver la tradición como por reconstruirla” (1997: 5). Señala Giddens que

... en las sociedades occidentales, la persistencia y recreación de la tradición fue crucial para la legitimación del poder: el Estado fue capaz de imponerse sobre “sujetos” relativamente pasivos porque la tradición congeló algunos aspectos centrales de la vida social —y también de la

identidad familiar y sexual— que permanecieron intactos hasta que sobrevino la “radicalización del Iluminismo” (1997: 5-6).

La transformación llegará *efectivamente* con el ocaso de la tradición que propone la sociedad globalizada, piensa Giddens.

La reflexión, sin llegar a extraer consecuencias radicales, llama la atención sobre las instituciones que preservan la tradición y facilitan la imposición de una autoridad. El sociólogo menciona en su ejemplo al Estado, que pasa a ocupar un lugar vacante: el de la monarquía. Vemos así que la sujeción cambia de agente pero no de contenido, es la práctica de la sujeción misma la que permanece intacta, pues ha sido naturalizada, interiorizada, legitimada.

En el caso que nos ocupa, la tradición preserva los papeles de lo femenino y de lo masculino, las jerarquías y la distribución de autoridad en padres, madres, hijos, hijas. Reserva para la mujer el mandato de reproducción: reproducción biológica, implícita, y reproducción del orden instituido, de manera mucho más explícita. Pero ¿qué es la tradición? Para Halbwachs (2004) el pasado no es preservado idéntico a sí mismo, sino que es continuamente reconstruido en relación con el presente, exactamente como se produce en el final de *Valiente*. Esta reproducción constantemente renovada es fundamentalmente social. No hay tradición privada, como no hay memoria privada: ambas son expresiones del hacer social. Si la memoria es una dimensión subjetivada, la tradición, en cambio, es objetiva: se compone de rituales, imágenes, prácticas. Es *performance*, es acción repetida y repetitiva.

Es sencillo comprender, entonces, que las industrias culturales cumplan este papel reproductor-adaptativo, que refuercen modelos, que estigmaticen comportamientos, que generen símbolos en los cuales se sintetiza un mandato social. Lo que llama la atención en particular, en esta película, es que es resulta mucho más reaccionaria que *Mulan*, por ejemplo. En términos de adecuación al gusto de los públicos y de aceptación de las significaciones del sentido común, es una elección reveladora: Disney reactualiza un orden tradicional ya fuertemente cuestionado.

Como es sabido, toda revolución conoce las contrarrevoluciones, toda desterritorialización tiende inercialmente a reterritorializaciones, y lo instituyente, a veces, asume perfiles sospechosamente parecidos al orden instituido anterior. ¿Se trata de un retorno (imposible) a una reconfiguración de los géneros sobre la base de un modelo matriarcal, heteronormativo y tan jerárquico y disciplinador como el patriarcado que aún seguimos intentando dejar atrás?

## VII. Las tareas pendientes de la revolución feminista

No parece demasiado osado plantear a estas alturas que el discurso de *Valiente* es un discurso conservador. No es novedoso, tampoco, endilgarle ese carácter a la industria cultural, bien descrita por Adorno y Horkheimer en sus caracteres reproductores del orden social instituido, completamente reactiva a las transformaciones radicales y a la emergencia de conciencias (1994/2006). Aun cuando la lapidaria crítica de los autores de Frankfurt pueda ser observada y discutida en sus matices y aplicaciones, es evidente frente a esta pieza



cinematográfica que ningún horizonte utópico, como subversión del mundo existente, puede emerger.

La película manipula viejos y conocidos miedos infantiles, y desalienta a las niñas que sientan el deseo de tomar la vida en sus propias manos para hacer con ella algo más próximo a su deseo que a las convenciones. Como explica Freud en “El malestar en la cultura” (1979/2007), la cultura opone *felicidad* a *seguridad*, porque para constituirse en comunidades los sujetos deben renunciar a sus pulsiones:

... la palabra “cultura” designa toda la suma de operaciones y de normas que distancian nuestras vidas de la de nuestros antepasados animales, y que sirven a dos fines: la protección del ser humano frente a la naturaleza y la regulación de los vínculos recíprocos entre los hombres (1979/2007: 88).

Dado que una parte de nuestras pulsiones son agresivas, la regulación lleva un nombre: represión. La represión es la opción asumida frente a aquellos actos considerados socialmente como “malos”, y “lo malo es, en un comienzo, aquello por lo cual uno es amenazado con la pérdida del amor” (Freud, 1979/2007: 120). La norma es interiorizada en la infancia, instaurando el superyó. La represión de las pulsiones se logra merced a una amenaza aterradora: la cesión del deseo acontece inmediatamente frente a la potencial pérdida del amor paterno. “No te voy a querer más” es una traicionera forma de garantizar la doble dependencia filial al amor parental y a la Ley que los padres encarnan. *Valiente* intimidada.

Frente a este crudo manejo, cabe preguntarse los porqués. Sabemos que la resistencia al cambio, consustancial a la lógica de las industrias culturales, puede impedir la radicalidad que exigiría el compromiso con el discurso emergente del feminismo. Pero esta película avanza un paso más allá. Está en la línea de una contrarrevolución conservadora.

Una revolución, enseña la historia, requiere nuevos símbolos, gestos fundacionales que marquen la distancia con el pasado. Así como la Revolución francesa estableció un nuevo calendario, una iconografía propia, representaciones e imágenes que hablaran del nuevo tiempo, son necesarios símbolos para nombrar lo nuevo, para señalar un giro, para ofrecer nuevos matrices a través de las cuales pensarse, establecer identificaciones, inspirar otras trayectorias. Si, como propone Butler, el género es “el resultado de un proceso mediante el cual las personas recibimos significados culturales, pero también los innovamos” (Lamas, 1999: 90), es necesario actuar para que estas innovaciones se produzcan. Las industrias culturales proporcionan y amplifican la distribución de un conjunto de representaciones y modelos con los cuales dar forma a nuestros deseos informes y dar contenido a la bruma del futuro. ¿Es posible desentenderse de esta avanzada patriarcal, relativizando, como se dijo del *Pato Donald*, que estas son “cosas de chicos”?

## Notas

(1) El consumo de películas animadas por parte del público infantil ha crecido significativamente en los últimos tiempos. En la Argentina, en un solo fin de semana, la película *La era del hielo 4* (Blue Sky, 2012) convocó 422.689 espectadores. Para establecer una comparación, la muy promocionada *Sombras tenebrosas*, dirigida por Tim Burton, convocó 36.966 espectadores durante el mismo lapso. Fuente: Suplemento Espectáculos del Diario *Clarín*, del 16/07/2012

([http://www.clarin.com/espectaculos/cine/exito-hielo-que-darse-helados\\_0\\_738526157.html](http://www.clarin.com/espectaculos/cine/exito-hielo-que-darse-helados_0_738526157.html))

(2) Tal es el caso de *Mulan*, cuya historia se desarrolla en la antigua China, o *Aladdin*, quien habita en el desierto de Arabia.

(3) En trabajos anteriores hemos analizado películas que se presentan al público como en ruptura con los viejos modelos, pero que no hacen más que reproducir el esquema narrativo habitual, con apenas algunas modificaciones en niveles superficiales. Un ejemplo es el largometraje animado *Shrek* (Dreamworks, 2001) (Martínez, 2009).

(4) Se introduce un guiño intertextual al incluir personajes pintados con tintes de color celeste, que se utilizan en *Corazón valiente*, la película protagonizada en 1995 por Mel Gibson.

(5) En *Aladdin*, el personaje (árabe) que presenta la película advierte a la audiencia que en Arabia mutilan a quienes les caen mal “Y si allí les caes mal te van a mutilar, ¡que barbarie! pero es mi hogar” (Canción *Arabian Nights*, *Aladdin*, 1992).

## Bibliografía

Adorno, Theodor y Max Horkheimer (1994/2006 [1947]), *Dialéctica de la Ilustración*, Barcelona, Trotta.

Berman, Marshall (1988), *Todo lo sólido se desvanece en el aire*, Madrid, Siglo XXI.

Bourdieu, Pierre (1991), *El sentido práctico*, Madrid, Taurus.

— (1985), *¿Qué significa hablar?* Madrid, Akal.

Braudel, Fernand (1968/1986), *La historia y las ciencias sociales*, Madrid, Alianza.

Budd, Mike & Kirsch, Max (2005), *Rethinking Disney: private control, public dimensions*. Middletown, USA, Wesleyan University Press.

Dorfman, Ariel & Mattelart, Armand (1972/2002), *Para leer al Pato Donald*, Buenos Aires, Siglo XXI.

Deleyto, Celestino (2003), *Ángeles y demonios – Representación e ideología en el cine contemporáneo de Hollywood*, Barcelona, Paidós.

Freud, Sigmund (1979/2007), “El malestar en la cultura” [1930 (1929)], en *Obras completas*, Vol. XXI, Buenos Aires, Amorrortu, pp. 65-140.

Halbwachs, Maurice (2004 [1925]), *Los marcos sociales de la memoria*, México, Anthropos.

Giddens, Anthony (1997), “La vida en una sociedad post-tradicional”, *Ágora*, 6, pp. 5-61.

Giroux, Henry (1999), *The Mouse that Roared: Disney and the End of Innocence*, New York, Rowman and Littlefield Publishers, Inc.

Lamas, Marta (1999). “Género: los conflictos y desafíos del nuevo paradigma”, en Ana María Portugal y Carmen Torres (eds.), *El siglo de las mujeres*, Santiago de Chile, Ediciones de las Mujeres, N.º 28 (volumen doble), ISIS, Internacional, pp. 87–99.

Martínez, Alejandra (2009), “La investigación cualitativa en el ámbito de las comunicaciones: un estudio en recepción en niños, a partir de la adaptación de la técnica del grupo de enfoque”, en Aldo Merlino (coord.), *Investigación cualitativa en ciencias sociales: temas, problemas y aplicaciones*, Buenos Aires, Cengage Learning, pp. 175-195.

— (2008), “Representaciones infantiles en torno a las normas de género: la doble subalternidad de las mujeres pobres en la ciudad de Córdoba, Argentina”, *Aposta Revista de Ciencias Sociales*, 2008, número 36 (*on-line*), Madrid.

Metz, Christian (1981), “Cine y lenguaje”, en *Imagen y lenguajes*, Barcelona, Fontanella, pp. 193-224.

Metz, Christian (1970), “Imágenes y pedagogía”, en *Análisis de las imágenes*, Barcelona, Ediciones Buenos Aires, pp. 205-215.

Strauss, Anselm y Juliet Corbin (2002), *Bases de la Investigación cualitativa*, Medellín, Editorial de la Universidad de Antioquia.

Solbes, Irene *et al.* (2011), “El contacto interétnico y su influencia sobre los prejuicios étnicos a lo largo de la niñez”, *Anales de psicología*. 27 (3) pp. 670-678.

Valles, Miguel (1999), *Técnicas cualitativas de investigación social. Reflexión metodológica y práctica profesional*, Madrid, Síntesis.

### **Filmografía**

*Valiente* (Disney-Pixar, 2012)