

## INTENCIONALIDAD Y DESTINO: LA FALSA LIBERACIÓN DE LAS MUJERES EN FILMES INFANTILES RECIENTES

Adriana Marrero

Departamento de Sociología

Universidad de la República

[adriana.marrero@cienciasociales.edu.uy](mailto:adriana.marrero@cienciasociales.edu.uy)

### INTRODUCCIÓN

La tensión entre el sentido de la acción, o su intencionalidad, y “destino”, entendido como resultado objetivo de la misma, ha sido uno de los tópicos más relevantes en la Sociología de la acción, en particular en la de Max Weber<sup>1</sup>. Por esta singular “paradoja de las consecuencias”, las intenciones de los agentes, traducidos en acciones, tuvieron resultados que fueron simplemente distintos o aún, contrarios a los esperados. Una tensión similar puede ser observada a la producción de filmes infantiles recientes, los cuales, si no podemos afirmar que hayan sido expresamente diseñados para mantener y transmitir relaciones asimétricas de género, al menos podemos sostener que, a la luz de una lectura hermenéutica, lo han terminado haciendo. Aún cuando se trate de planteos claramente orientados a mostrar maneras novedosas de vivir la feminidad, aparentemente alejadas de la pasividad y la fragilidad, estos filmes terminan ratificando un destino que parecían –en sus planteos formales- querer cambiar. Como modelos de comportamiento, las nuevas mujeres, las heroínas de los filmes o los personajes femeninos, terminan consolidando y legitimando las viejas jerarquías de la estructura social tradicional.

Tengamos en cuenta que aunque con frecuencia queda al margen de la crítica sociológica, el cine infantil, en especial el de animación, es diseñado con extremo

<sup>1</sup> Su ejemplo más claro puede encontrarse en “La ética protestante y el espíritu del capitalismo”, obra en la cual el autor muestra cómo, impulsados por una determinada ética religiosa que configura un estilo de vida determinado, los protestantes, en especial los calvinistas, terminaron generando, sin saberlo, una acumulación económica y una normatividad ascética que fue determinante para el surgimiento del capitalismo.

cuidado a fin de captar las máximas audiencias a nivel mundial, y no sólo occidental. Son filmes que presentan personajes que tanto en su caracterización como en su forma de plantear y resolver su peripecia particular, representan poderosos modelos de identificación y de comportamiento para niñas y niños de casi cualquier país. Pretenden funcionar al menos funcionan, como modelos a imitar o contra-imitar que contribuyen a la construcción de pautas de comportamiento social no sólo esperables sino más bien “deseables” respecto de lo femenino y lo masculino. Aunque también se señalan con claridad pautas respecto de otras categorizaciones sociales, es ésta, la de ser mujer u hombre, femenino o masculino, un eje privilegiado. Por un lado, porque atraviesa todas las formas posibles de categorización y jerarquización social. Por otro, porque en un momento biográfico clave como es la infancia, es el eje alrededor del cual se construye la identidad genérica de niñas y niños y su ubicación en la trama de relaciones de jerarquización y subordinación característica de las relaciones de género. Las historias cinematográficas y sus personajes, entregan estas pautas integradas a un cosmos sociocultural específico, dentro del cual las asimetrías de género son parte constitutivo del mismo, como lo es del mundo social del cual proviene sus audiencias y sus intérpretes (niñas, niños, adultos referentes). Este orden sociocultural de normas y valores sociales queda implícito a la historia por lo que termina constituyendo un “sentido común” de fantasía que fácilmente es aprendido por las audiencias infantiles en la construcción de su subjetividad como si fuera el “mundo real”.

## **EL CINE INFANTIL DE LOS 90 HACIA ACÁ. ALGUNOS RASGOS**

El cine al que nos referimos tiene algunas características formales y sustantivas que vale la pena destacar. En primer término, se trata de filmes producidos de un modo muy cuidado, siempre en el límite de la innovación técnica y con frecuencia vehículos de estas innovaciones. La primera impresión es entonces, de asombro ante una realidad que, aunque sea de fantasía, supera en su perfección a intentos anteriores de copiar el mundo.

En segundo término, ya yendo a los sustantivo, se trata de tramas rupturistas y transgresoras, atractivas, sorprendidas, entretenidas e inteligentes, aún para distintos públicos, de diversas generaciones. El tratamiento de las problemáticas planteadas suele ser más fresco, humorístico, original, y en general, más “ligero”, aunque se trate de obras que a veces alcanzan alto grado de dramatismo. Pero el drama no es, como en los

filmes basados en cuentos clásicos, como *La Cenicienta*, *La Bella Durmiente*, o *Blanca Nieves*, lo central en la historia. Lo central es el humor, las canciones pegadizas y de ritmos pop, y la intención clara de arrancar risas a todo lo largo de la historia. Los guiones, además, suelen desarrollarse siempre en múltiples niveles simultáneos, e incluyen números guiños, dobles sentidos y referencias cruzadas a otros filmes o situaciones de la vida adulta, -dirigidos al público de acompañantes adultos- que la audiencia infantil no llega a decodificar.

En tercer término, sus personajes suelen ser mucho más complejos que los de la anterior generación de filmes infantiles, menos predecibles en sus comportamientos y menos obvios en sus intenciones. La construcción de los roles de género es menos estereotipada que en décadas pasadas, y no es infrecuente que aparezcan rasgos de debilidad, dependencia y sensibilidad en los personajes masculinos y de fortaleza, autonomía y racionalidad en los femeninos.

En esto radica su efectividad e interés sociológico, porque además de ser productos de una gigantesca industria del entretenimiento, son también interesantes expresiones culturales de una época caracterizada por profundos cambios sociales en el campo de las relaciones personales y familiares, y por un “temperamento” cultural también más ligero y orientado al consumo y al disfrute.

Sin embargo, junto con estas y otras rupturas, es posible percibir otras muchas continuidades, más relevantes desde la perspectiva socioeducativa y más potentes como modelos de socialización.

Propongo como hipótesis de este trabajo, que varias de las películas animadas de más éxito de los últimos años, en particular las más desafiantes en cuanto al planteo de las relaciones de género, se apoyan en visiones tradicionales de los roles femeninos y masculinos, y por ello transmiten en realidad, mensajes que resultan fuertemente reproductores de la subordinación femenina en las relaciones de género. Si esto es así, deberá ser posible apreciar, tras los cambios formales que actualizan y refrescan las relaciones entre los sexos, la permanencia de la asimetría y la subordinación de lo femenino a lo masculino.

## **EL MÉTODO**

Desde el punto de vista metodológico, partimos de la constatación de Anthony Giddens en *Las nuevas reglas del método sociológico*, para quien la sociología, a diferencia de

las ciencias naturales, "...se ocupa de un mundo pre-interpretado, donde la creación y reproducción de los marcos de significado es la condición misma de lo que se procura analizar, o sea la conducta social humana" (Giddens, 1997). En otras palabras, la interpretación sociológica debe tomar en cuenta una interpretación previa de significado que producen y reproducen los partícipes en la interacción, y por la cual se orientan. Los objetos de la sociología, ya vienen, por decirlo así, pre-interpretados. Esto supone una doble instancia hermenéutica: en la primera existe un significado propio de las acciones sociales producido por los legos, y ese significado es a su vez interpretado en la tarea sociológica.

El enfoque hermenéutico, tal como lo desarrolla Jürgen Habermas, supone una especie particular de interpretación, donde lo que se interpreta no es el sentido subjetivo que corresponde a intencionalidades de los agentes –lo que siempre quedará de alguna manera fuera del alcance de la investigación sociológica– sino el sentido subjetivo tal como éste queda objetivado en acciones sociales. Esto supone la posibilidad de realizar interpretaciones válidas de objetos culturales, aún cuando sus productores puedan alegar que no fue su intención –subjetivamente hablando– producir esos significados objetivados. Como se comprenderá, esto sitúa a la producción cinematográfica, como objeto cultural a ser interpretado, en un plano sustancialmente distinto del de las supuestas intenciones que guionistas, y demás partícipes en la producción del filme puedan alegar como orientativas en su formulación original. La obra, independizada de estas intenciones, se convierte entonces en uno de tantos posibles objetos construidos para su estudio.

El trabajo propone como técnica, la lectura sociológico-hermenéutica de las relaciones que se establecen entre unos personajes que a pesar de ser ficticios, son, por ello mismo, construidos al servicio de una historia que se desea contar. Esto marca una distancia considerable respecto de lo que constituye la práctica científica usual en Sociología, donde se interpreta el sentido subjetivo de la acción de actores reales, que actúan intencionalmente, pero con un conocimiento parcial de la realidad en la que se mueven, y sin conciencia plena de las consecuencias de su acción, en particular de las consecuencias no previstas, paradójicas y en muchos casos, desafortunadas. Aquí, en cambio, estamos obligadas a interpretar cursos de acción que están, todos ellos, delineados al servicio de una conclusión que, aún cuando es ignorada por el espectador, es sí conocida por el creador y dotada de un valor positivo. El sentido, por decirlo así, está dado por el carácter teleológico del desarrollo de las acciones y relaciones entre los

personajes y sus peripecias que conducen a un desenlace que, como es feliz, convierte a esas acciones y relaciones en “correctas” y “deseables”. Como conclusión lógica, las “buenas” acciones –que son buenas porque llevan al desenlace deseado- conducen a la felicidad.

El carácter moralizante de estas historias queda así, de manifiesto. Constituyen respuestas a la pregunta ¿cómo debo comportarme en una situación similar? ¿Qué debo sentir? ¿Qué debo hacer? ¿Qué debo evitar? Dirigidas a un público infantil, estas respuestas son verdaderas instancias educativas, o al menos, socializadoras, cuyos mensajes es posible, y sobre todo necesario, cuestionar. Porque como producto cultural dirigido a una audiencia, los filmes pueden ser considerados también como actos comunicativos que «sirven a la erección de controles internos de comportamiento, y en general a la formación de estructuras de la personalidad.» [Habermas, Teoría de la Acción Comunicativa]. La conformación de un tipo de estructura de personalidad que continúa y legitima las actuales y diversas asimetrías entre los géneros, es, en la perspectiva de este trabajo, el “destino” del que, a pesar de las intenciones aparentemente, no se puede escapar.

## **LA EDUCACIÓN FORMAL, INFORMAL Y LA SOCIALIZACIÓN**

La relevancia de este modo de leer los filmes de Disney-Pixar en los últimos tiempos, no pasa tanto por el descubrimiento de unas formas de educación informal que profundizan y continúan prescribiendo el mismo tipo de comportamiento para las niñas del futuro en relación al de sus madres y abuelas en el presente y en el pasado, sino su distanciamiento con otras formas de educación, en particular la educación formal. En otros artículos (Hermione en Hogwarts, o El asalto femenino a la universidad) sostuve que en educación formal se produce, al mismo tiempo que una reproducción social a través de la interiorización de la normatividad extra escolar, una identidad femenina por la cual las niñas se perciben a sí mismas como sujetos de su propio aprendizaje con vistas a la realización de proyectos personales alejados de las prescripciones tradicionales del género. Era en este juego entre lo implícito (el ser social) y lo explícito (el hacer escolar), donde se dirimía un reconocimiento que sólo parcialmente tenía relación con las dignidades de origen extraescolar. Era este juego el que permitía a las mujeres, destacarse y obtener reconocimiento por derecho propio. Ambos niveles de lo escolar son visibles tanto en escuelas concretas, como en los modelos “ideales”

construidos por la literatura y el cine infantiles. Cuando la escuela no aparece, desaparecen también mayoritariamente las prescripciones universalistas que caracterizan a las pretensiones de la escuela: igualdad de acceso, igualdad de tratamiento y valoración por el desempeño. En estos filmes, el sexo y sus cualidades sociales atribuidas como prescripciones de género pasan a un lugar central de la trama o constituyen el punto de partida de la misma. Al contrario de la escuela, estos filmes reclaman comportamientos diferenciales para niñas y niños, los que quedan legitimados por el “final feliz” que es la invariante de todo cuento infantil.

## SHREK

 <p><b>SHREK</b></p> <p><b>FICHA TÉCNICA</b></p>	
Título original	Shrek
Año	2001
Duración	87 minutos
País	Estados Unidos
Directores	Andrew Adamson, Vicky Jensen
Guión	Ted Elliott, Terry Rossio, Joe Stillman, Roger S.H. Schulman (Novela: William Steig)
Música	Harry Gregson-Williams, John Powell
Fotografía	Animación

Reparto	Animación
Productora	DreamWorks Animation / DreamWorks SKG / Pacific Data Images (PDI)
Géneros	Animación. Comedia. Fantástico. Aventuras   Parodia. Cuentos. Fantasía medieval. Dragones
Web oficial	<a href="http://www.shrek.com">http://www.shrek.com</a>
Sinopsis	Hace mucho tiempo, en una lejanísima ciénaga, vivía un feroz ogro llamado Shrek. De repente, un día, su soledad se ve interrumpida por una invasión de sorprendentes personajes. Hay ratoncitos ciegos en su comida, un enorme y malísimo lobo en su cama, tres cerditos sin hogar y otros seres que han sido deportados de su tierra por el malvado Lord Farquaad. Para salvar su territorio, Shrek hace un pacto con Farquaad y emprende viaje para conseguir que la bella princesa Fiona acceda a ser la novia del Lord. En tan importante misión le acompaña un divertido burro, dispuesto a hacer cualquier cosa por Shrek: todo, menos guardar silencio.
Premios	2001: Oscar: Mejor largometraje de animación. 2 nominaciones 2001: Nominada al Globo de Oro: Mejor película comedia o musical 2001: Premios BAFTA: Mejor guión adaptado. 6 nominaciones, incluyendo mejor película 2001: Festival de Cannes: Sección oficial de largometrajes 2001: National Board of Review: Mejor largometraje de animación 2001: Asociación de Críticos de Los Angeles: Mejor largometraje de animación
Críticas	"Cine delicioso, cautivador, divertido, inteligente, adulto y para adultos" ( <i>Ángel Fdez. Santos: Diario El País</i> ) "Es maravillosa y fabulosa; no tiene precedente." ( <i>Stephen Hunter: The Washington Post</i> ) "Una película con espíritu y en ocasiones realmente divertida, que consigue algo que en la era de estudios de Hollywood es raro: ofrecer entretenimiento por igual para espectadores desde 4 hasta 104 años."

	<p>(<i>Todd McCarthy: Variety</i> )</p> <p>"Un trabajo infeciosamente adorable de verdadera sofisticación" (<i>Jami Bernard: New York Daily News</i> )</p> <p>"El hilarante trabajo de Shrek, una deliciosa nueva película de animación basada en el libro de William Steig, consiste en subvertir todas las expectativas que se tienen de una película de su género" (<i>Richard Schickel: Time</i> )</p> <p>"El humor del guión continuamente está a la altura de las expectativas, y con todo, Shrek se las ingenia para decirle todas las cosas adecuadas a los niños." (<i>Desmond Ryan: Philadelphia Inquirer</i> )</p> <p>"Un triunfo sin igual." (<i>Lou Lumenick: New York Post</i> )</p>
<p>Tomado de: <a href="http://www.filmaffinity.com/mx/film494558.html">http://www.filmaffinity.com/mx/film494558.html</a></p>	

De los cuatro filmes que analizaremos, Shrek es posiblemente el más sorprendente y divertido. Nos instala, ni bien comienza la acción, frente a un enorme ogro verde que, sentado en el inodoro fuera de la casa, da inicio a la lectura de un cuento de hadas, como sigue:

“Había una vez una hermosa princesa. Pero sufría un encanto malévolo que sólo podría ser roto por su primer beso de amor. Se encontraba encerrada en un castillo custodiado por un dragón terrible que escupía fuego. Muchos valientes caballeros habían intentado liberarla de su horrible prisión, pero ninguno lo había logrado. Ella esperaba en la guarida del dragón, en la habitación más alta de la más altas de las torres, a su verdadero amor, y el primer beso de su verdadero amor. (Arranca las páginas y ríe) Shrek: Algo así nunca va a pasar. Qué montón de... (Hace funcionar la cisterna y sale)<sup>2</sup>

---

<sup>2</sup> [first lines] [Shrek is reading a book in the outside toilet] Shrek: Once upon a time, there was a lovely princess. But she had an enchantment upon her of a fearful sort which could only be broken by love's first kiss. She was locked away in a castle guarded by a terrible fire-breathing dragon. Many brave knights had attempted to free her from this dreadful prison, but none prevailed. She waited in the dragon's keep, in the highest room of the tallest tower, for her true love, and true love's first kiss. [tears out a page and laughs] Shrek: Like that's ever gonna happen. What a load of... [flushes toilet and comes out]

Justamente este es el argumento del filme. Fiona, una bella princesa pelirroja, está encerrada en la torre de un temible dragón hembra, esperando por su verdadero amor. La princesa Fiona no es de aquellas princesitas modosas de antaño, y sobrelleva muy mal, entre enojos y ataques de mal humor, la espera en la alta torre. Con todo, sigue siendo una princesa sometida a un encantamiento, que por ahora ignoramos, y confinada en un castillo custodiado por una terrible bestia, en espera de ser rescatada por el que será “su verdadero amor”. La actitud de Fiona, en esto, difiere poco de otros personajes similares, y como veremos, hay muchos elementos, tanto en su caracterización como en el desarrollo de los acontecimientos, que muestran claros rasgos de continuidad con el género al que pertenece esta historia en concreto. Y ello no supone negar que el filme no sea, él mismo, mucho más interesante y divertido que otros ejemplos pasados del mismo tipo.

Lo que hace de Shrek un caso interesante dentro de este tipo de cuentos, es el desenlace del mismo. Sorprendentemente, cuando al cabo de mil y una peripecias la princesa Fiona se encuentra en situación de ser besada, el espectador sabe que hay algo más que ella espera, además de encontrar al “verdadero amor”: resolver la alternancia a la que se encuentra sometida su identidad y su apariencia como resultado de su encantamiento. Fiona, bella y pelirroja durante el día, y ogra verde durante la noche, espera consolidar su siempre su hermosa figura de humana. Contrariamente a las expectativas, esta identidad fluctuante, irresuelta, se cristaliza para siempre en una ogra verde, a la imagen y semejanza de Shrek, de quien inadvertidamente, se ha enamorado; o mejor, en términos de la historia, quien es, previsiblemente, su “verdadero amor”.

Este final asombroso nos asoma a interpretaciones que se han ensayado en la crítica cinematográfica y en la pedagogía, desde una visión ejemplarizante: las niñas de hoy pueden dejar de sentirse presionadas por el yugo de un ideal irrealizable de belleza, que puede hundirlas en la desesperanza y el descontento permanente, si no ya en desórdenes alimenticios irreversibles; las niñas de hoy pueden saber ahora que ya no es preciso parecerse a pelirrojas muñecas Barbie, o a mujercitas de medidas perfectas a lo Cameron Díaz, de quien Fiona toma su voz, para alcanzar la felicidad. Las niñas de hoy pueden ser bajitas, gorditas, con orejas cónicas y de color verde... nada de eso importa ya. Lo que importa, es otra cosa. Pero ¿qué? ¿Qué es lo que importa?

Sin pretender ser exhaustiva en la caracterización de los personajes del primer film de una saga de ya cuatro entregas, parece imprescindible reparar en algunos rasgos que funcionan como mojones de referencia para la continuidad de los tradicionales cuentos de hadas y de las prescripciones genéricas asociados a ellos.

En primer lugar, está la cuestión de la historia en sí: personaje masculino rescata a personaje femenino que sufre un encantamiento, confinada en la torre de un castillo que custodia una bestia temible; el primer beso señala el final de la historia y sella el inicio de una vida de amor y felicidad. Desde esta síntesis, la historia no es original, y tampoco transgresora. Más bien, al contrario.

La princesa Fiona, por ejemplo, es ubicada por el ya conocido “espejo mágico” como una de las tres posibles “candidatas a ser rescatadas” por el príncipe, en la ilustre compañía de Blanca Nieves y de la Bella Durmiente. Pero comparada con estas últimas, salta a la vista que el personaje femenino –la princesa cautiva y presa de un hechizo– ha perdido el protagonismo y pasa a un claro segundo plano. El filme no trata sobre ella, ni se llama como ella: El filme se llama Shrek no Fionna, porque el filme es sobre Shrek, y no sobre Fionna. Otro indicio casi paralelo radica en el anonimato de los jóvenes liberadores de los cuentos antiguos. Aquellos príncipes de sangre azul que volvían a la vida a las niñas durmientes con su beso de amor, permanecían en un anonimato casi perfecto: eran príncipes y con eso bastaba; apenas dibujados y apuestos, eran fácilmente idealizables, porque lo que importaba, era la felicidad de la heroína. Nada de esto tiene que ver con Shrek.

Acá, en cambio, es el personaje masculino el que acapara la atención y el protagonismo; ya no es anónimo, y sabemos también qué poco idealizable es. Sabemos quién es, qué es, cómo se llama, que vive en un pantano, y que tiene muy malos modales a la mesa. Lo sabemos todo de Shrek, antes incluso de que se sepa algo sobre Fiona.

Por supuesto, Fiona es una princesa más “actual”. Es más activa que las heroínas anteriores -lo que no le impide esperar pasiva en su celda a la llegada de su “verdadero amor”- pero parece tener más vida, más “nervio”. Actúa mucho más que las temerosas y somnolientas princesitas de los cuentos tradicionales. Pero aún así –paradojas del siglo XXI- no logra conservar el protagonismo que aquellas tenían. Veamos a cada uno de los dos personajes principales por separado.

Shrek responde a un estereotipo masculino “real”, que refleja un cierto sentido común alejado de toda idealización, pero conforme a las expectativas de una vieja masculinidad. No tiene por qué ser atractivo ya que no pertenece al “bello sexo”. Reúne todas los rasgos de una masculinidad estereotipada y extrema: grande, gordo, desmañado, fornido, descuidado, áspero en el trato, asocial, temido, y además, rechazado por su aspecto. Su desagradable apariencia exterior oculta, sin embargo, una “naturaleza” amable, que se va desvelando a medida que avanza la trama. La verdadera virtud de Shrek es, por eso, su “autenticidad”: no niega ni disimula su modo de ser. Es lo que es, y lo que es, es lo que dice ser. Shrek representa, en el film, el valor de la autoafirmación de una identidad que valora en sí misma como lo que es. La “identidad” de Shrek es algo intrínseco a él, que él ha elegido, y que no sólo acepta, sino al fin, valoriza y reivindica.

Con ello queda esbozado el principal núcleo problemático de la relación de géneros en el film: la naturalización de una identidad que no sólo es sexual. La respuesta a las preguntas ¿quién soy? ¿qué soy? ¿cómo debo sentir? ¿cómo debo comportarme? Es clara para Shrek: él es un ogro y debe comportarse como tal. Y a mucha honra! No hay conflicto alguno en la identidad de Shrek que se constituye como un sujeto por derecho propio. Asume su propio modo de ser como “natural”, y por lo tanto “verdadero”, “bueno”, “auténtico”, y por ello es, finalmente, “feliz”. Aunque sólo nos referimos acá a la primera entrega de la saga, vale la pena adelantar que este rasgo privilegiado de Shrek como sujeto, está en el centro de cada una de las entregas, cuyo argumento gira alrededor de las elecciones y decisiones que toma por sí y ante sí, con la sola consideración de lo que ellas implican para la reafirmación de su propia identidad. Los deseos o aspiraciones de Fiona, no afectan en nada los cursos de acción ni las decisiones últimas de Shrek.

Sus elecciones pueden causarnos simpatía o rechazo. Pero lo cierto es que en la vida real, semejante tipo de decisiones requerirían una justificación adicional. ¿Por qué no es una verdadera opción, para Shrek, tomar en cuenta la identidad de su compañera, de Fiona? ¿Por qué nunca se plantea abiertamente, como una opción real, que posiblemente haya otro modo de vida mejor que la de una pareja de ogros en un pantano? ¿Es que la metáfora ecologista es más fuerte que las posibilidades de elegir entre modelos de vida buena, en las cuales ambos miembros de la pareja tomen decisiones meditadas y dialogadas? ¿Es que en un instante singular todo debe decidirse a favor de una

pretendida “naturaleza” que es elegida por uno solo de los miembros de esa pareja? ¿Es ese el modelo de rol de género que estamos queriendo transmitir a nuestras próximas generaciones?

La contracara de la afirmación identitaria de Shrek, como un sujeto donde las características masculinas y de “ogro” son vividas con orgullo, es la constitución de Fiona como una figura femenina “ejemplar”, modelo de feminidad a ser admirado e imitado. Como ya se señaló, la primera aproximación a Fiona es a la de una mujer más desenfadada que otras princesas. Parece más libre, más activa, aunque no escapa a la pasividad que la mantiene a la espera de un “amor verdadero”. Fiona no tiene vida ni pasado antes de Shrek, y no tiene por el momento más papel que el de esperar su rescate por un ser masculino, que la convertirá, mágicamente, en lo que ella realmente es, en virtud de la “verdad” de su amor. Fiona, su identidad, permanece sin realizarse, latente, oscilante, entre humana y ogra, aguardando una realización que no dependerá de su voluntad, ni de su razón, ni de su acción. Sólo desde afuera y con la intervención de un ser masculino, quedará determinada su identidad. No hay nada que ella, verdaderamente, pueda hacer, más que entregarse a la esperanza de que el hombre en el cual ella se mire (como en un espejo), le devuelva una imagen que le sea grata. Pero grata o no a los ojos de ella, serán los ojos de él los que determinen la belleza. Verde, gorda y con sus cónicas orejas saliéndosele de entre el pelo, tan ogra como Shrek, Fiona termina sonriendo feliz ante la embelesada aprobación de quien sabe que es ahora, “su verdadero amor”. Cuesta encontrar una metáfora más clara que esta.

Fiona, la femenina Fiona, no decide, no puede decidir, qué quiere ser. No se trata de que no logre asumir su identidad, es que ella no tiene una “verdadera” identidad; no está en su poder construirla. Lo suyo es permanecer indefinida, indeterminada, y sobre todo, incapaz de determinarse a sí misma sin la imagen de un ser masculino que la constituya “a su imagen y semejanza”.

Si una mujer ama a un hombre, se adapta a él; es más, se convierte en una versión femenina de él. Ese es el mensaje ejemplar de Fiona para las niñas del mundo. No se trata siquiera de un imperativo moral que se plantea como un deber que sea posible eludir. La adaptación completa, perfecta, simplemente acontece de manera mágica. El amor, esencializado, cumple el rol de catalizador para un proceso casi químico, que pertenece al orden de lo verdadero. Como insiste el guión del filme, se trata del “verdadero amor”. El poder moral de lo fáctico no puede ser más evidente que acá. La

identidad de Fiona queda determinada de una vez y para siempre por la identidad de aquel a quien ama, o más bien, de aquel quien la ama. También, posiblemente en el amor se adapte Fiona: ama, porque es amada, del mismo modo como es ogra, porque él es ogro.

Fiona no podría estar más lejos de lo que es el sujeto moderno. Sin proyecto, sin posibilidad de construir su identidad, dependiente de quien la mira y quien la ama, no es, verdaderamente, más que un residuo pasivo de la activa voluntad de Shrek quien, afirmando entrega tras entrega su autonomía y su identidad, lleva a Fiona a negar una y otra vez, la suya. Pero todos los renunciamientos quedan justificados ante la presencia del “verdadero amor”.

Para terminar, vale la pena observar la relevancia que asume para la trama y para esta interpretación que se acaba de esbozar, una historia paralela de amor, esta vez entre el compañero de aventuras de Shrek, Burro, y el dragón hembra que mantenía cautiva, en su castillo, a Fiona. Aunque constituyen una pareja evidentemente basada en el amor – aunque sin duda de un amor más carnal-, ni Burro ni la dragona pierden su forma original o adoptan alguna otra. Ambos conservan sus identidades y sus apariencias, lo que no constituye obstáculo alguno. En la siguiente entrega, veremos a los vástagos productos de la unión: en un perfecto mestizaje, reúnen cualidades del padre y de la madre, tienen la apariencia de pequeños asnos, pero con alas que les permiten volar y colas de dragón. Nada de esto ocurre con la pareja principal. También los hijos de Shrek y Fiona serán ogros, verdes, rechonchos y con orejas en forma de cono.

Esto habla, por lo tanto, de una opción deliberada en la construcción de modelos de comportamiento. Si Shrek es él, y no es Burro, tendrá una pareja que lo refleje a la perfección, que reafirme su identidad y además, se sienta feliz de hacerlo.

## **VALIENTE**

Mérida, la heroína de “Valiente” (traducida como “Indomable” para el público español) comienza su vida en el Medioevo de lo que hoy es Irlanda, como una pequeña y vivaz niña a quien su padre, el día de su cumpleaños, regala un arco con sus flechas. El mismo día, como don “femenino”, Mérida toma por primera vez, contacto con la magia. Ambos elementos, la magia y el dominio del arco y la flecha acompañan a Merida durante su crecimiento. La primera como recuerdo de aquella experiencia inicial; el segundo, como

práctica lúdica permanente, que lleva a la jovencita al dominio total del arte. Con la adolescencia, el conflicto de la historia queda planteado: Mérida debe contraer matrimonio.

Contrariada, reacciona contra el método que tradicionalmente se utiliza para dirimir quién ha de ser su futuro esposo: un concurso de habilidades caballerescas entre los hijos primogénitos de los principales clanes aliados. Pero también reacciona contra su madre, como guardiana de las normas que rigen el reino y celosa impulsora de su cumplimiento. Contra su madre, usa las armas de la magia; contra el método de selección del candidato, usa las armas de la razón.

No es posible detenerse en la intrincada peripecia de Mérida procurando dominar una magia que no ha practicado, y que la lleva a la que tal vez es la escena más dramática del film: encontrar el modo de salvar la vida de su madre, convertida, por su acción, en un temible oso. La sola mención de estos elementos, es sin embargo, significativa. La rebelde Merida debe tomar distancia de su madre para luego, a través de su amor por ella, volver a identificarse con la feminidad adulta que representa y con el sistema de normas que sostiene.

<p><b>VALIENTE (BRAVE)</b></p> <p><b>FICHA TÉCNICA</b></p>		
Título original	Valiente (Brave)	
Año	2012	
Duración	90 minutos	
País	Estados Unidos	
Directores	Mark Andrews, Brenda Chapman, Steve Purcell	
Guión	Mark Andrews, Steve Purcell, Brenda Chapman, Irene Mecchi (Historia: Brenda Chapman)	
Música	Patrick Doyle	
Fotografía	Animación	

Reparto	Animación
Productora	Pixar Animation Studios / Walt Disney Pictures
Géneros	Animación. Aventuras. Fantástico. Comedia Fantasía medieval. Cuentos. Familia. Osos. Pixar. 3-D
Web oficial	<a href="http://www.disney.es/brave/">http://www.disney.es/brave/</a>
Sinopsis	Merida, la indómita hija del Rey Fergus y de la Reina Elinor, es una hábil arquera que decide romper con una antigua costumbre, que es sagrada para los señores de la tierra: el gigantesco Lord MacGuffin, el malhumorado Lord Macintosh y el cascarrabias Lord Dingwall. Las acciones de Merida desencadenan el caos y la furia en el reino. Además, pide ayuda a una sabia anciana que le concede un deseo muy desafortunado. La muchacha tendrá que afrontar grandes peligros antes de aprender qué es la auténtica valentía.
Premios	2012: Oscar: Mejor película de animación 2012: 2 Premios Annie: mejor montaje y diseño de producción. 10 nominaciones 2012: Globos de Oro: Mejor película de animación 2012: Premios BAFTA: Mejor película de animación 2012: Critics Choice Awards: Nominada a mejor película de animación y mejor canción 2012: Satellite Awards: Nominado a Mejor largometraje de animación
Críticas	<a href="#">"Quizás no sea el mejor filme de Pixar, pero sin duda será de lo mejor del año en cuanto al género de animación"</a>

<p>(...)</p> <p><u>Puntuació</u></p> <p><u>n:</u></p> <p><u>★★★½</u></p> <p><u>(sobre 5)"</u></p> <p>(<i>Andy</i></p> <p><i>Malpica:</i></p> <p><i>Cine</i></p> <p><i>Premiere )</i></p> <p><u>"Más allá</u></p> <p><u>de sus</u></p> <p><u>cualidades</u></p> <p><u>cinematog</u></p> <p><u>ráficas.</u></p> <p><u>una</u></p> <p><u>historia</u></p> <p><u>como</u></p> <p><u>'Brave' es</u></p> <p><u>bienvenida</u></p> <p><u>. (...), hay</u></p> <p><u>una</u></p> <p><u>evolución</u></p> <p><u>profunda</u></p> <p><u>del</u></p> <p><u>devenir de</u></p> <p><u>la mujer</u></p> <p><u>en el</u></p> <p><u>mundo</u></p> <p><u>occidental</u></p> <p><u>que</u></p> <p><u>todavía</u></p> <p><u>tiene</u></p> <p><u>mucho</u></p> <p><u>qué</u></p>	
--	--

<p><u>construir,</u>  <u>qué decir</u>  <u>y, sobre</u>  <u>todo, qué</u>  <u>dar."</u>  <i>(Lucero</i>  <i>Solórzano</i>  <i>: Diario</i>  <i>Excélsior</i>  <i>)</i>  <u>"Las</u>  <u>buenas</u>  <u>noticias</u>  <u>son que a</u>  <u>los niños</u>  <u>les</u>  <u>encantará</u>  <u>y _____ las</u>  <u>malas</u>  <u>noticias</u>  <u>son que</u>  <u>los padres</u>  <u>se sentirán</u>  <u>decepcion</u>  <u>ados si</u>  <u>esperaban</u>  <u>otra obra</u>  <u>rompedora</u>  <u>de Pixar</u>  <u>(...)</u>  <u>Puntuació</u>  <u>n: ★★★</u>  <u>(sobre 4)"</u>  <i>(Roger</i></p>	
---	--

<p>Ebert:  Chicago  Sun-Times  )  <u>"Además</u>  <u>de ser</u>  <u>rápida,</u>  <u>divertida y</u>  <u>poco</u>  <u>pretencios</u>  <u>a, 'Brave'</u>  <u>es un</u>  <u>alegre</u>  <u>antídoto</u>  <u>contra</u>  <u>todos las</u>  <u>películas</u>  <u>recientes</u>  <u>en las</u>  <u>cuales las</u>  <u>mujeres</u>  <u>triunfan</u>  <u>ganando a</u>  <u>los</u>  <u>hombres</u>  <u>en sus</u>  <u>propios</u>  <u>juegos de</u>  <u>machos" (</u>  David  Edelstein:  New York  Magazine  )</p>	
---	--

<p> <a href="#">"Los personajes destacados</a>  <a href="#">, _____ las escenas emocionantes y las canciones memorables que esperábamos estar ausentes.</a>  <a href="#">La frase publicitaria a _____ más sincera sería: 'del estudio que _____ te trajo 'Cars 2' _____ (...)</a>  <a href="#">Puntuación: ★★½ (sobre 4)" (Colin Covert: Minneapolis Star Tribune )</a>  <a href="#">"Ok, 'Brave' no es _____ 'The Incredible</a> </p>	
---	--

<p>s' o 'Toy  Story'. ¿Y  qué?  <u>Sigue</u>  <u>siendo un</u>  <u>entretenim</u>  <u>iento</u>  <u>entusiasta</u>  y  <u>maravillos</u>  <u>amente</u>  <u>animado</u>  (...)  <u>Puntuació</u>  <u>n:</u>  <u>★★★½</u>  <u>(sobre 4)"</u>  <i>(Peter</i>  <i>Travers:</i>  <i>Rolling</i>  <i>Stone</i>  <u>"En lo que</u>  <u>se refiere a</u>  <u>la historia</u>  <u>y a su</u>  <u>poder</u>  <u>emotivo,</u>  <u>'Brave' se</u>  <u>queda</u>  <u>corta"</u>  <i>(Mick</i>  <i>LaSalle:</i>  <i>San</i>  <i>Francisco</i></p>	
--	--

<i>Chronicle</i> )	
Tomado de: <a href="http://www.filmaffinity.com/mx/film249160.html">http://www.filmaffinity.com/mx/film249160.html</a>	

Más interesante para nuestro caso, es el uso que da Mérida a las armas de la razón. Si el candidato destinado a ser su esposo es el ganador de un concurso entre primogénitos de los clanes aliados, y si ello constituye una regla inquebrantable, entonces esa regla es de alcance universal. Todo primogénito de una de esas familias tiene derecho a participar. Utilizando a su favor la ideología del masculino como universal, Mérida se incluye a sí misma en la lista de contendientes, reivindicando su primogenitura. A su vez primogénita con derecho a participar y mujer casadera con derecho a elegir el arma que habrán de esgrimir los contendientes, Mérida no duda al elegir el arco. Con él, derrota con facilidad a los tres poco agraciados candidatos masculinos y reivindica su libertad que no es, por cierto, la de no contraer matrimonio, sino la de escoger por sí misma al candidato más adecuado.

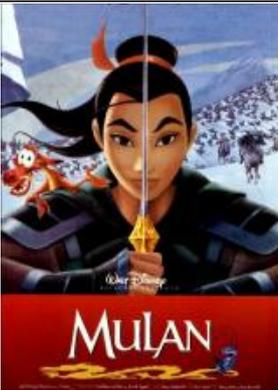
Es imprescindible ver la película para entender esta decisión de Mérida, no por arriesgada, precisamente, porque no lo es, sino por el evidente sentido común que lleva a esa decisión. No es fácil ver, en películas de animación, unos retratos menos favorecedores de la masculinidad, que los que aparecen en Valiente. Los hombres retratados son, sin excepción, dechados de fealdad, torpeza e incapacidad. Estas cualidades no sólo se extienden a los contendientes o a sus padres. Tampoco el rey, padre de Mérida, sale bien parado, ni en habilidad, belleza, o sagacidad; sólo la bondad y el amor hacia su hija lo redimen. Por lo demás, es la hermosa e inteligente reina quien administra y comanda el país con destreza, aunque sólo como el verdadero poder detrás del trono.

Por todo lo anterior, la actitud de Mérida es de una muy limitada rebeldía. Al fin y al cabo, frente a ese modelo tan pobre de masculinidad, no reniega del matrimonio, ni a su probable destino como regente inadvertida detrás de un trono ocupado por un hombre. Su actividad, que despliega incansablemente durante todo el film, cabalgando con su arco y recorriendo el territorio del reino, es sólo física. Su valentía, que da nombre a la obra, refiere al que tal vez sea el más recurrido tópico del estereotipo femenino: su capacidad para demostrar sus sentimientos de amor hacia su madre.

De este modo, la lección que nos deja Mérida es, como vehículo de transformación de los roles sexuales, decepcionante. No basta con ser la primogénita, ni con superar a todos los hombres que se le crucen en el manejo de las armas, ni tampoco importa la inteligencia, la belleza y la sensibilidad. Su destino, prefijado, que ella no alcanza a cuestionar, será el mismo que el de las tradicionales princesitas de antaño.

## MULAN

Aunque separadas por tradiciones culturales y por varios años de realización, ambas películas, Valiente y Mulan, tratan el mismo núcleo de problemas: ¿Qué quiere decir elegir para una mujer? ¿Qué cuál es el lugar de una mujer? ¿Cuál es, en fin, su lugar, si puede desempeñarse no sólo competentemente, sino con excelencia, en el mundo masculino de las armas y de la guerra?

 <p><b>MULAN</b></p> <p><b>FICHA TÉCNICA</b></p>	
Título original	Mulan
Año	1998
Duración	88 minutos
País	Estados Unidos
Directores	Barry Cook, Tony Bancroft
Guión	Rita Hsiao, Christopher Sanders, Philip Lazebnik, Raymond Singer
Música	Jerry Goldsmith
Fotografía	Animación
Reparto	Animación
Productora	Walt Disney
Géneros	Animación. Aventuras. Acción. Comedia. Musical. Dragones. Cine épico
Sinopsis	Mulan, una joven china hija única de la familia Fa, en lugar de buscar novio, como sus amigas, trata por todos los medios de alistarse en el ejército imperial para evitar que su anciano padre sea llamado a filas para

	defender al Emperador del acoso de los Hunos. Cuando el emisario imperial lleva a cabo la orden de reclutar a los varones de todas las familias, Mulan se hará pasar por soldado y se someterá a un duro entrenamiento hasta hacerse merecedora de la estima y de la confianza del resto de su escuadrón.
Premios	1998: Nominada al Oscar: Mejor BSO para película de comedia 1998: 2 nominaciones al Globos de Oro: Mejor BSO, mejor canción original 1998: 10 premios Premios Annie, incluyendo mejor película, dirección, guión.
Críticas	"Toda la técnica está al servicio de una historia bien contada y estupendamente resuelta, que nos devuelve el aroma de los mejores trabajos de la Walt Disney" ( <i>Jesús Ruiz Mantilla: Diario El País</i> )
Textual de: <a href="http://www.filmaffinity.com/mx/film890974.html">http://www.filmaffinity.com/mx/film890974.html</a>	

Mulan, la película de Disney, es en realidad una adaptación de una antigua leyenda china, posiblemente inspirada en algún personaje real. Su historia es la de una hija única que, disfrazándose de muchacho, sustituye a su padre ya anciano en el ejército que habría de combatir a los Hunos cuando su invasión a China, en el siglo VI. Luego de doce años de combatir exitosamente y destacarse en batalla, Mulan rechaza los honores que pretende otorgarle el Emperador, y regresa a su hogar paterno, a retomar su rol tradicional de hija mujer.

En la versión de la leyenda China, la historia finaliza cuando los antiguos camaradas de armas de Mulan la visitan y la descubren mujer, con vestidos y atavíos tradicionales. Sin embargo, finaliza el narrador al preguntar, ¿quién podría distinguirlos, hombre y mujer, si sólo fueran unos conejos corriendo por el bosque?

La versión de Disney no deja hilos sueltos en el final de la historia. Luego de que regresa a su hogar y retoma su lugar como mujer, Mulan es visitada por el capitán bajo

cuyas órdenes había servido en el ejército. Enamorados, contraen matrimonio. Mulan consigue así, a través de su destacada actuación en el ejército en medio de innumerables hombres, lo que no había podido conseguir antes de su enrolamiento: encontrar marido, para lo cual había recurrido, sin éxito, a los oficios de una casamentera.

El mensaje que deja Mulan es claro. El destino de la mujer es realizar su papel tradicional en el ámbito doméstico. Si ha de salir de ese rol, ha de ser en pro de la preservación de algo superior y que reafirme el valor de lo tradicional; en este caso, resguardar el honor familiar ante la evidencia que su padre, ya anciano, no podía integrarse al ejército. Y aún entonces, si es exitosa, los honores destinados a los guerreros destacados tampoco son para ella. Como mujer, su lugar es el del hogar, el recato, la humildad, y el matrimonio.

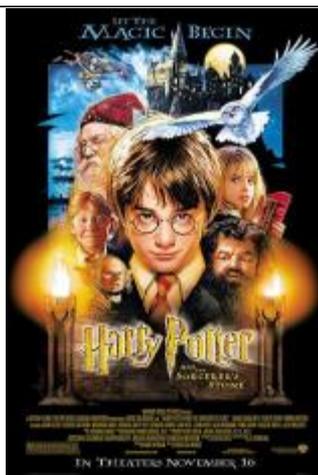
Aunque fue ya dicho, vale la pena reiterar que tanto en este film como en Valiente –y en menor medida en Shrek, ya que Fiona muestra tener notables habilidades marciales- la competencia y la excelencia de estas mujeres se prueba en el mundo masculino del combate. No se trata de mujeres que huyan a recluirse tras su fracaso en el mundo de lo público. Muy al contrario, triunfan, y aún así, regresan a realizar su destino de género, como mujeres dentro del hogar.

Tanto el triunfo como el renunciamiento y el regreso al mundo doméstico, iluminan el aspecto político de las elecciones de estas heroínas y del mensaje que transmiten sus historias. No se trata –parecen decirnos al oído- de si las mujeres son iguales, mejores o peores en el mundo de lo público, como argumentan los movimientos de igualdad de derechos para las mujeres. Se trata de cuál es el lugar que, independiente de sus habilidades y de sus logros, de sus derechos y de sus merecimientos, les corresponde; el lugar que quieren y abrazan, porque deben querer y abrazar. Lejos de situarnos en la vanguardia de los avances femeninos que protagonizan las madres de las jóvenes espectadoras de estas películas, y que las tendrán también a ellas como agentes de transformación, estos mensajes son aún más conservadores que los del pasado. No son ya, gráciles y frágiles doncellas que sólo pueden esperar pasivamente, dormidas o recluidas, a un príncipe; son mujeres fuertes, hábiles, activas, que se miden con éxito junto con los hombres y contra ellos, en actividades que se miden en términos de la vida o la muerte. Y aún así, nos dicen, prefieren, como las niñas del mundo deben preferir, la domesticidad.

## HARRY POTTER Y LA PIEDRA FILOSOFAL

### HARRY POTTER Y LA PIEDRA FILOSOFAL

### FICHA TÉCNICA



Título original	Harry Potter y la piedra filosofal (Harry Potter and the Philosopher's Stone)
Año	2001
Duración	152 minutos
País	Reino Unido
Directores	Chris Columbus
Guión	Steve Kloves (Novela: J.K. Rowling)
Música	John Williams
Fotografía	John Seale
Reparto	Daniel Radcliffe, Rupert Grint, Emma Watson, Robbie Coltrane, Richard Harris, Maggie Smith, Alan Rickman, Richard Griffiths, Tom Felton, Ian Hart, John Hurt, Harry Melling, John Cleese, Matthew Lewis, Warwick Davis, David Bradley, Fiona Shaw, Sean Biggerstaff, Devon Murray, Alfie Enoch, Zoë Wanamaker, James Phelps, Oliver Phelps, Julie Walters
Productora	Coproducción GB-USA; Warner Bros. Pictures / Heyday Films / 1492 Films / Duncan Henderson
Géneros	Fantástico. Aventuras. Infantil. Magia
Web oficial	<a href="http://harrypotter.warnerbros.com/">http://harrypotter.warnerbros.com/</a>
Sinopsis	El día en que cumple once años, Harry Potter se entera de que es hijo de dos destacados hechiceros, de los que ha heredado poderes mágicos. En la escuela Hogwarts de Magia y Hechicería, donde se educa con otros niños que también tienen poderes especiales, aprenderá todo lo necesario para ser mago.

Premios	<p>2001: 3 Nominaciones al Oscar: Mejor vestuario, bso, dirección artística</p> <p>2001: 7 Nominaciones BAFTA, incluyendo mejor film británico y efectos visuales</p> <p>2001: Critics' Choice Awards: Mejor película familiar. 3 nominaciones</p>
Críticas	<p>La novela de Rowling fue llevada al cine y obtuvo un impresionante éxito de taquilla allá donde se estrenó, haciendo las delicias de los millones de niños y adolescentes que habían quedado hechizados con el libro. Las peripecias del joven aprendiz de mago es una simpática historia llena de recursos, si bien es cierto que, a pesar de sus espectaculares decorados y efectos especiales, poco aporta a un género de "comedia fantástica llena de aventuras" dirigida a los niños. Revestida de una excelente factura, y reconociendo que encandila a los más pequeños, queda algo lejos de ofrecer la "magia" cinematográfica de esos títulos infantiles que no sólo no aburren a los mayores sino que los convierten en niños durante dos horas, y cuyo mejor exponente, quizá, sea el famoso extraterrestre de Steven Spielberg. En cualquier caso, dado el cine actual, supone una aventura con cierto encanto.(<i>Pablo Kurt: FILMAFFINITY</i>)</p> <p><u><a href="#">"Harry Potter and the Sorcerer's Stone' es una película de aventuras de sangre caliente, empapada de atmósfera, llena de cosas horripilantes y sublimes y sorprendentemente fiel a la novela (...) Puntuación: ★★★★★ (sobre 4)" (Roger Ebert: Chicago Sun-Times)</a></u></p>
<p>Tomado de: <a href="http://www.filmaffinity.com/mx/film423821.html">http://www.filmaffinity.com/mx/film423821.html</a></p>	

Salir de los mundos de Shrek, Fiona, Merida y Mulan, para ingresar en el de Harry Potter, Hermione Granger y Ron Weasley, significa un conjunto de cambios importantes. En primer término, como el género lo indica, hemos salido del mundo de la animación para instalarnos en un cosmos también fantástico, y en este caso, además, mágico por la temática de la historia, pero ya no de animación sino de personajes encarnados por actores reales, al servicio de una trama en pleno auge de popularidad.

Además, el tránsito de los anteriores filmes hacia el mundo creado por J. K. Rowling, nos traslada desde el mundo de la vida familiar de unas jóvenes mujeres al momento de decidir su destino como tales, al mundo también institucionalizado pero formal del cosmos escolar. La peripecia de Harry Potter –al igual que Shrek, protagonista indiscutible de la historia- se desarrolla principalmente en aquel que ha de ser un lugar de reconocimiento público, alejado de su hogar de pertenencia en el mundo real: la escuela, en particular, Hogwarts, como se denomina el instituto de magia al que concurre. Junto con Harry, otros dos amigos compartirán sus aventuras: Ron Weasley y nuestra heroína, Hermione Granger.

Para ella, más que para los personajes masculinos, la historia trata sobre la elaboración de una identidad propia y singular, que contraviene los designios que su origen social y cultural parecían predecir. Nacida en un hogar de gente común, alejada y ajena a la magia, Hermione llega a Hogwarts para convertirse en lo que no es, ni esperaba llegar a ser: una maga, una hechicera. Invitada por la propia escuela de hechicería, Hermione llega a la historia encumbrada ya por el reconocimiento de sus singulares dotes para la magia. Aunque sus orígenes no le son favorables –deberá soportar que sus enemigos se lo recuerden en más de una ocasión-, su talento, su voluntad y la oportunidad que Hogwarts le ofrece, constituyen las condiciones para que esta joven mujer, la única de relevancia en la historia, pueda contradecir su origen, hacer caso omiso a la tradición y al problema de encontrar pareja propio de las adolescentes de los filmes que ya analizamos, y construir una identidad singular conscientemente elegida. En esto, muy poco o nada tiene en común con Fiona, Merida o Mulan.

Sostengo aquí, como lo he hecho más detenidamente hace ya tiempo (Marrero, 2008), que la clave para comprender el éxito de Hermione en la construcción de una identidad ajena a las prescripciones tradicionales de género, ligada con el logro de objetivos propios fuera del ámbito familiar, es la institución escolar como constitutiva de un cosmos normativo universalista e igualitario donde los orígenes de clase o casta, o los sexos, pasan a un segundo plano en la definición del valor personal. Expliquemos mejor esto.

Sabemos que la saga escrita por J. K. Rowling, recogiendo en parte sus experiencias escolares, ha captado adeptos alrededor de todo el mundo. Sus jóvenes lectores, al igual que las audiencias de los otros filmes que ya hemos comentado, logran captar con nitidez el ambiente en el que se desarrolla la historia –esta vez una escuela- situarse con

comodidad en ese ambiente, y adaptarse a sus normas. Esto se debe a que Hogwarts, como institución escolar, reúne un conjunto de características muy propias, que son previas a cualquier experiencia concreta. Como cualquier escuela en el mundo, Hogwarts exige uniformes, provee de una larga lista de útiles que deben ser adquiridos, está organizada burocrática y jerárquicamente y el currículo se imparte según asignaturas, cada una a cargo de un(a) docente. Por tratarse de un sistema de internado, hay zonas de dormitorios, zonas comunes de comedores, canchas y biblioteca. Las calificaciones son obtenidas como resultado de un complejo cómputo de puntos obtenidos individual y colectivamente, en base al esfuerzo y el desempeño. Niñas y niños comparten las clases y otras actividades. Todos han llegado allí para aprender.

Sin embargo, no todos llegan de la misma manera. Es que, junto con esa trama de reglas formales y universalistas que caracteriza la escuela, coexiste un campo de fuerzas sociales que condiciona el modo como cada uno de los estudiantes puede posicionarse en ella y desenvolver sus aptitudes. Por ello, desde el principio pueden identificarse modos distintos de “ser” y “estar” en Hogwarts. Harry, por ejemplo, representa al héroe carismático, heredero por línea directa de una dignidad largamente consolidada en el mundo de la magia, y ratificada en una prueba iniciática que le ha marcado, en la frente, su linaje singular. Ron, su mejor amigo, expresa la medianía de expectativas de las honestas clases bajas, a pesar de la posesión de un carisma de mago, también heredado, pero rutinizado: su padre, un opaco burócrata del Ministerio de Magia, apenas gana lo suficiente para mantener su tradicional hogar compuesto por su esposa y sus numerosos hijos, muchos de ellos ya estudiantes o ex estudiantes de Hogwarts. Hermione, que en un principio aparece como la extraña del grupo, rechazada por su estilo hablador y sus evidentes esfuerzos curriculares –estudió todos los textos del curso antes incluso de ingresar a él-, expresa la excelencia del desempeño académico cuando éste es desarrollado sin el respaldo de un linaje favorecedor.

Visto de esta manera, la conquista del reconocimiento de su valor, es para dos de los tres personajes principales, problemático, y en ambos se resuelve de manera diversa. Harry, carente de toda noción sobre su origen y su historia, ve como el reconocimiento se posa instantáneamente sobre él, apenas se percibe la marca que lleva en la frente. Su fama lo precede en Hogwarts, y sin mérito o esfuerzo alguno obtiene. no sólo el favor del director y los docentes “del lado bueno” de la magia, sino también la simpatía de sus compañeros y por supuesto, el del público y las audiencias juveniles. Para Hermione, el

caso es inverso. Si bien Hogwarts le ha tendido un cheque en blanco debido al reconocimiento de sus talentos, no hay nada en su historia –linaje, sexo, herencia- que la beneficie en el logro del reconocimiento que tan naturalmente obtiene Harry. Para ella, el reconocimiento será resultado del esfuerzo que deberá hacer para llenar unas expectativas que, dado su origen ajeno a la magia, podrían resultar excesivas. Consciente de la oportunidad y dispuesta a aprovecharla, Hermione se toma muy en serio a Hogwarts. “Nos podrían haber matado, o peor... nos podrían haber expulsado”, dice, en un momento, expresando la importancia vital que Hogwarts tiene para ella. En cambio Harry, vive Hogwarts como el regreso a su lugar de origen, su lugar “natural”, donde le basta ser, simplemente, ser. Frente a la uniformidad de las normas universales e igualitarias, el campo social de la escuela, se tensa entonces, debido a la gravitación de ciertos modos de “ser” y de “estar” que, lejos de tener origen escolar, provienen de relaciones de fuerza, anteriores y exteriores a la institución escolar.

Estos dos niveles de lo escolar son coexistentes.

Por un lado, el de las normas explícitas fundadas en los principios de universalismo e igualdad, que dan forma y legitiman a la institución escolar como un sistema racionalizado para la adquisición de conocimiento y su expansión a todos los sujetos por igual. Al mismo tiempo que funciona como ámbito de distribución del conocimiento, este es también el ámbito de distribución y adjudicación de reconocimientos basados en el logro escolar, en el mérito y en el rendimiento. Los partícipes en la interacción social y educativa dan por supuesto este nivel y es el que utilizan a la hora de legitimar sus acciones. Lejos de ser una instancia meramente ideológica, como se ha propuesto algunas veces, tiene efectos visibles en la transformación de las relaciones de subordinación del espacio extraescolar. Las mujeres, por ejemplo, subordinadas fuera de la escuela, suelen sobrepasar en éxito escolar a sus coetáneos hombres, como es el caso de Hermione respecto al resto de su generación, exceptuado, claro, a Harry Potter.

Por otro lado, es imposible negar la existencia de las fuerzas sociales y culturales que ingresan a la institución escolar, de la mano de las representaciones de sus integrantes acerca de lo que es valioso y lo que no lo es, construidas a través de la socialización previa a la escolarización. Este nivel implícito, nunca o pocas veces es mencionado debido a que carece de legitimidad escolar, pero actúa distorsionando el campo escolar alrededor de la gravitación de lo heredado, lo genéricamente valorado, lo tradicional, lo desigual, lo jerárquico. Los reconocimientos que se negocian y buscan obtenerse en este

campo, no tienen relación con la actividad escolar, los conocimientos, o los logros y sólo pueden ser obtenidos por quienes son portadores de una determinada dignidad previa: las clases altas, el género masculino, ciertas etnias. En el caso que nos ocupa, es el tipo de reconocimiento que obtiene Harry Potter, o incluso Ron.

El caso de Hermione muestra con claridad cómo, ante la incapacidad de ser una “igual” por procedencia y de obtener reconocimiento por lo que ella “es” antes de la escuela (una niña no hechicera), cuenta igualmente con el tejido de normas universalistas institucionalizadas en la escuela para obtener, no sólo el reconocimiento del que le priva la sociedad, sino también los conocimientos y recursos que requiere para la construcción de su propia identidad y su propio destino. Para ello debe apelar, claro está, al esfuerzo sostenido y a la demostración del logro escolar dentro del propio ámbito escolar, o sea, debe ante todo, “hacer”.

Por eso, el reconocimiento dentro de la escuela puede verse como una función de la capacidad para obtenerlo en el mundo implícito y social del “ser”, en el explícito y racionalizado del “hacer”, o en ambos. Se puede “ser” en la escuela sin “hacer” demasiado, y “hacer” sin el beneficio de ser reconocida por lo que se “es”. Pero lo cierto es que es esta instancia formalizada y universalista la única que provee recursos ajenos a las prescripciones y jerarquías tradicionales, y muchas veces, subordinadas.

### **A MODO DE CONCLUSIÓN**

La teoría sociológica sobre las relaciones de género ha enfatizado, hasta el extremo de desafiar sus límites, el peso de la socialización en la interiorización de los roles y estereotipos tradicionales de género. Pero en la medida en que se trata de un proceso complejo, proveniente de múltiples fuentes, insensible y ubicuo, la socialización suele cumplir en estas teorías, el papel de una caja negra que realmente deja sin explicar lo que es necesario saber. Socializa la familia, los diversos y múltiples medios de comunicación de masas incluyendo al cine, las amistades barriales, la publicidad y la propaganda, los actores políticos, la escuela, cualquier persona en cualquier espacio público. Se socializa todo el tiempo, desde la mañana a la noche, desde el nacimiento hasta la muerte. Se socializa de múltiples maneras, como educación, como mensajes no explícitos en filmes y en publicidad, pero también en la vida diaria, de modo blando o duro, incluido claro está, la fuerza física y la violencia, sea del tipo que sea. Así visto, el concepto “socialización” sirve poco.

Este trabajo fue un intento por mostrar, a través de la hermenéutica de cuatro filmes dirigidos al público infantil y juvenil, cómo no todos los mensajes de este singular medio de comunicación y de transmisión de roles que es el cine, confluyen hacia el mantenimiento de relaciones tradicionales y asimétricas de género. Como instancia de socialización, este tipo de cine puede ser relativamente objetivado y escindido de las otras fuentes y modalidades, lo que permite ver, con nitidez, qué tipo de mensajes son realmente reproductores de la subordinación femenina, y cuáles pueden no serlo.

Como decíamos anteriormente, aunque los cuatro filmes tratados se centran en la toma de decisiones por parte de las jóvenes mujeres en el proceso de conformación de su identidad adulta, sólo uno se separa de modo convincente de la tradicional decisión de los cuentos de fantasía en cuanto a formar pareja, un hogar y vivir felices para siempre. También solo uno, el mismo, escenifica esa toma de decisión en el ámbito escolar. Considero que no es casualidad.

En el mundo infantil sólo la escuela –al igual que los mundos racionalizados a los que las otras heroínas apenas se asoman, antes de regresar a lo doméstico, como el ejército– presenta un orden universalista e igualitario, en el cual tanto niñas como niños, pueden encontrar las condiciones de libertad y posibilidad para construir un proyecto vital propio, independiente de las prescripciones tradicionales y los mandatos familiares. Superpuesto a la normativa social y a las jerarquizaciones que derivan de ella, el orden escolar explícito genera un mundo relacional regido por pautas distintas a las extra escolares. Desde este mundo donde el reconocimiento emana del desempeño y del logro, donde las jerarquías y las subordinaciones de género carecen de legitimidad, la preguntas ¿cómo debo comportarme? ¿Qué debo sentir? ¿Qué debo hacer?, ya no tienen una respuesta más que la que, internamente, quiera darle cada niña y cada niño desde un proyecto identitario que está aún por definir.

## **BIBLIOGRAFÍA**

- Amorós, C., (1991) *Hacia una crítica de la razón patriarcal*, Anthropos, Barcelona.
- Archer, M. (2003), *Structure, Agency and the Internal Conversation*, Cambridge University Press, Cambridge.
- Beck, U. (1998) *La sociedad del riesgo*, Barcelona, Editorial Paidós
- Beck, U. y Beck-Gernsheim, E., (2001) *El normal caos del amor. Las nuevas formas de la relación amorosa*, Barcelona, Editorial Paidós
- Bourdieu, P. (2000) *La dominación masculina* (Barcelona, Editorial Anagrama)

- Bourdieu, P. y Passeron, J.C. (2003) *Los herederos. Los estudiantes y la cultura* (Buenos Aires, Siglo XXI Editores)
- Coscojuela, R.; Subías, R. (1993): *¿Hombres dirigentes y mujeres ejecutoras?*, *Cuadernos de Pedagogía*, 211 (febrero).
- Femenías, M. L. (2000) *Sobre sujeto y género*, Buenos Aires, Catálogos.
- Femenías, M. L. (2002) *Perfiles del feminismo iberoamericano*, Buenos Aires, Catálogos.
- García de León, M. A. (1994): *Élites discriminadas. Sobre el poder de las mujeres*, Barcelona, Anthropos.
- Giddens, A., (1997) *Las nuevas reglas del método sociológico*. (Buenos Aires, Amorrortu)
- Goffman, E., (1970) *Estigma*. Buenos Aires, Amorrortu.
- Lipovetsky, G. (1999) *La tercera mujer* ((Barcelona, Editorial Anagrama)
- Lomas, C. (comp) (1999) *¿Iguales o Diferentes? Género, diferencia sexual, lenguaje y educación*. (Barcelona, Paidós Educador)
- Marrero, A., (2000) *Mirando al presente, planeando el futuro. Estrategias de género entre estudiantes de bachillerato uruguayos* (Buenos Aires, UBA-IIEG)
- Marrero, A., (2008) *Hermione en Hogwarts o sobre el éxito escolar de las niñas* (Buenos Aires, Revista Mora V. 14 No. 1)
- Morgade, G. (2001) *Aprender a ser mujer. Aprender a ser varón*. (Buenos Aires, Ediciones Novedades Educativas).
- Mosconi, N. (1998) *Diferencia de Sexos y Relación con el saber* (Buenos Aires, UBA).
- Pain, A. (1992): *Educación Informal. El potencial educativo de las situaciones cotidianas*. (Buenos Aires, Nueva Visión)
- Rowling, J.K. (2001) *Harry Potter y la piedra filosofal*, Barcelona, Salamandra.
- Santos Guerra, M. A. (coord.) (2000): *El harén pedagógico. Perspectiva de género en la organización escolar*, Barcelona, Grao.
- Subirats, M. y Brullet, C., (1988) *Rosa y Azul. La transmisión de los géneros en la escuela mixta*, Madrid, Instituto de la Mujer.
- Subirats, M., (1999) *Género y escuela*, en: Lomas, C. (comp) *¿Iguales o Diferentes? Género, diferencia sexual, lenguaje y educación*. (Barcelona, Paidós Educador)