

8. CAMBIOS Y CONTINUIDADES EN LOS ESTEREOTIPOS DE GÉNERO EN EL CINE DIRIGIDO AL PÚBLICO INFANTIL: *SHREK*

ADRIANA MARRERO¹

El cine infantil és un important generador d'estereotips de gènere i models de conducta. A través de l'evolució experimentada pels personatges masculins i femenins pot analitzar-se sociològicament els canvis de rols experimentats en un món en canvi així com els intents de fer reviure en ells velles característiques. Aquesta transició pot ser observada en la pel·lícula d'animació *Shrek*.

INTRODUCCIÓN

Considerada por sus practicantes como una cosa muy seria, la sociología de la educación no ha prestado aún suficiente atención al estudio de los mecanismos informales de transmisión de modelos de comportamiento a las generaciones jóvenes, en particular, los que tienen lugar a través de filmes y otros productos ligados a la industria del entretenimiento. Desde la educación y la pedagogía, estos abordajes son más frecuentes, y es usual que docentes de todos los niveles utilicen la imagen —en particular a través del cine— para plantear y discutir problemas con sus estudiantes. A caballo entre una y otra, hay interesantes planteos que, desde el abordaje crítico que permite el estudio sociológico de los distintos productos

¹ Departamento de Sociología. Facultad de Ciencias Sociales. Universidad de La República de Uruguay. Agradezco a Graciela Cafferata por su colaboración en este texto.

culturales, propone su utilización a efectos de construir alternativas para la formación ética de las nuevas generaciones. Más frecuente, sin duda, resulta la crítica de los medios de comunicación de masas para denunciar los posibles efectos que tendrían los mensajes violentos de algunas producciones, en la conducta de las y los jóvenes.

Sin embargo, el cine infantil, en especial de animación, que es diseñado con gran cuidado para captar las máximas audiencias a nivel mundial, queda con frecuencia, al margen de la crítica sociológica. Y esto, a pesar de que, como es sabido, estos filmes presentan personajes que, tanto en su caracterización como en los modos en los que resuelven los problemas concretos de su peripecia particular, representan poderosos modelos de identificación y de comportamiento para niñas y niños. Desde este punto de vista individual y subjetivo, los héroes y heroínas, los villanos y las villanas, los personajes secundarios en su enorme diversidad, representan rasgos de carácter claramente definidos que funcionan como modelos ejemplares a imitar o a contra-imitar, con los cuales identificarse o de los cuales distanciarse, que ayudan, en definitiva, a construir una idea de cuál es el comportamiento, no sólo esperable, sino sobre todo, «deseable» en lo femenino y lo masculino, entre otras formas de categorización social. En una perspectiva de conjunto, las historias y sus personajes conforman además un cosmos socio-cultural específico, dentro del cual es posible percibir un orden social constituido por relaciones sociales de subordinación y jerarquización, dentro del cual los personajes se mueven con más o menos comodidad. Este orden sociocultural constituido por normas y valores sociales que las más de las veces quedan implícitos a la historia y que quedan sin explicitar, terminan por constituir un «sentido común» que fácilmente es aprendido por los niños, como si se tratara de un mundo enteramente «natural».

En este texto, me propongo explorar algunos de los modelos de comportamiento femenino y masculino que subyacen a historias, a personajes y a cosmos normativos y de significado implícitos en uno de los filmes dirigidos al público infantil y juvenil más exitosos de los últimos años, en el entendido de que ellos constituyen poderosos mecanismos socializadores que contribuyen, de modo inadvertido, a la construcción de la subjetividad dentro de un mundo social de fantasía pero que resulta naturalizado, dentro del cual las relaciones asimétricas de género tienen una importancia central.

Algunos de ellos —sólo uno examinaré acá— son, además, filmes altamente exitosos, aparentemente rupturistas y transgresores, y sobre todo, sumamente atractivos, entretenidos, e inteligentes. En esto radica su efectividad y su interés sociológico. Porque estos filmes son, además de un producto de consumo per-

teneciente a la poderosa industria del entretenimiento, interesantes expresiones culturales de una época caracterizada por profundos cambios sociales, sobre todo en el campo de las relaciones personales y familiares. Como tales, encarnan valores, preferencias, visiones del mundo y de las cosas, ideales y normas, que se convierten, por su propia objetivación en el producto cultural, en objetos sociológicos dignos de ser contruidos, conocidos, comprendidos y analizados, y sobre todo, de ser sometidos a crítica como vehículos de socialización y de transmisión de modelos de comportamiento, más o menos deseables.

LOS NUEVOS FILMES: ALGUNOS RASGOS CARACTERÍSTICOS

Una nueva generación de películas dirigidas al público infantil y juvenil ha venido invadiendo las salas de cine, principalmente en la última década. Se trata de un cine altamente novedoso. La novedad no se encuentra sólo en la perfección técnica que caracteriza a las mejores expresiones de esta floreciente industria, particularmente en las películas de animación; es que tanto en su trama, como en su desenlace y en el modo de tratamiento de los temas, se trata de filmes que resultan sorprendentes y refrescantes:

En primer término, los personajes suelen ser mucho más complejos que los de la anterior generación de filmes infantiles, en especial los de animación; son menos obvios en sus intenciones y menos predecibles en sus comportamientos. En particular, la definición de los roles de género parece estar menos estereotipada que en décadas pasadas, y parece posible encontrar mayores niveles de sensibilidad en los personajes masculinos, y mayor actividad en los femeninos.

En segundo lugar, los guiones se desarrollan siempre en múltiples niveles simultáneos, e incluyen numerosos guiños, bromas, dobles sentidos y referencias cruzadas a otros filmes, que están dirigidos al inevitable público de acompañantes adultos, quienes disfrutan en igual medida que las niñas y niños este otro filme paralelo que los más pequeños no alcanzan a decodificar.

En tercer término, el tratamiento de la problemática planteada es en general más fresca, humorística, original, y más ligera, por más que se trate de obras que a veces alcanzan altos grados de dramatismo. En todo caso, el tratamiento de la temática está más claramente alineado con las preocupaciones actuales, y sobre todo, con el temperamento de esta época entre dos siglos y con el modo de vida asociado a ella.

Por último, los desenlaces pocas veces son los esperados. En algunos casos, como en la primera versión de *Shrek* (2001) son claramente sorprendentes; en

otros (como en *Ratatouille*), conmovedoramente aleccionadores. Pero en casi todos los casos, —siempre que hablemos de los grandes títulos de esta nueva filmografía— el desenlace resulta poco previsible y de algún modo, disruptivo del viejo sentido común del cine infantil de décadas pasadas.

Sin embargo, junto con estas rupturas, hay otras continuidades, tan o más importantes que las anteriores. Propongo como hipótesis orientativa de este trabajo, que varias de las películas animadas de más éxito de los últimos años, en particular las aparentemente más innovadoras y más disruptivas en cuanto a las relaciones de género, se apoyan en visiones tradicionales de los roles femeninos y masculinos, y por ello contienen, en realidad, mensajes que resultan fuertemente reproductores de las relaciones de subordinación femenina. Si esto es así, podrá ser posible apreciar, tras algunos cambios formales, que actualizan y refrescan las relaciones entre los sexos, la permanencia de la asimetría y de la subordinación de lo femenino.

¿QUÉ MÉTODO Y QUÉ SUPUESTOS?

Como con claridad muestra Giddens en *Las nuevas reglas del método sociológico*, la sociología, a diferencia de las ciencias naturales, «...se ocupa de un mundo preinterpretado, 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 que debe interpretar la sociología, ya vienen, por decirlo así, preinterpretados. 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.

Pero el enfoque hermenéutico, tal como lo desarrolla 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.

El método, acá, consistiría en realizar una lectura sociológica de las relaciones

que se establecen entre unos personajes que a pesar de ser ficticios, son, por ello mismo, contruidos al servicio de una historia que se desea contar. Esto marca una distancia muy grande en relación con 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 y aún, paradójicas. Aquí, en cambio, estamos obligados 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. Cada una de las escenas, cada una de las decisiones de los personajes, cada una de las caracterizaciones están al servicio de una historia cuyo fin está ya señalado de antemano. Por ello cada una de las acciones, dichos, silencios, equívocos, malentendidos y giros de la historia y los personajes tienen un sentido particular, que está dado por el carácter teleológico del desarrollo.

Por lo anterior, todo lo que ocurre, no sólo puede sino que debe ser interpretado como contribuyendo al desarrollo de una trama que conduce inevitablemente al desenlace. En la medida en que esta conclusión asume, además, el carácter de «desenlace feliz», todas las decisiones de los personajes, todos los cursos de acción que contribuyen a él, todos los rasgos caracterológicos de los personajes que desembocan hasta allí, adquieren el carácter de una acción «buena» «adecuada», y se convierte de alguna manera, en la acción «debida», en el rasgo «correcto». De ese modo, el «final feliz» asume el carácter de un desenlace «natural» de acciones «buenas», a las cuales queda ligado 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, por esto, 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, tal como merece ser subrayado acá, «*sirven a la erección de controles internos de comportamiento, y en general a la formación de estructuras de la personalidad.*» [Habermas, 1989].

¿Hasta qué punto puede ser fructífero este enfoque para la crítica del cine dirigido a audiencias infantiles y juveniles, en lo que tiene que ver específicamente con las relaciones de género?

Para intentar dar respuesta a esta pregunta, me valdré de un análisis interpretativo de la conducta de los principales personajes del filme en cuestión (*Shrek*,

2001), mostrando cómo las acciones de cada uno de ellos han sido diseñadas y referidas recíprocamente de modo tal que terminan configurando modelos de relaciones de género mucho más tradicionales que lo que permitiría aventurar una primera lectura superficial del filme. En particular, me propongo mostrar cómo este filme incluye mensajes que subrayan el valor de lo masculino en la reafirmación de su propia identidad personal, por encima de las posibilidades de autodeterminación femenina, que queda, como consecuencia, negada.

EL CASO: *SHRECK*

Shrek es una comedia cinematográfica estadounidense de animación computarizada del 2001, dirigida por Andrew Adamson y Vicky Jonson, con las voces de Mike Myers, Eddie Murphy, Cameron Diaz, y John Lithgow. Basada en el libro ilustrado de cuentos de hadas de 1990 *¡Shrek!* de William Steig's, la película fue producida por Dream Works Animation. Shrek fue la primera película en ganar un premio de la Academia por Mejor Película Animada, categoría introducida en el 2001. Fue estrenada en DVD y VHS el 7 de noviembre del 2001.

La película presenta a Myers como un ogro escocés, amante de la soledad e intimidante, llamado Shrek (...); a Diaz, como la hermosa pero muy terrenal princesa Fiona; a Murphy, como el verborrágico burro llamado Burro; y a Lithgow como el villano Lord Farquaad.



Fue aclamada por la crítica como una película animada merecedora del interés de los adultos por los muchos chistes orientados a los mismos, pero a la vez, poseedora de una trama y humor lo suficientemente simple como para atraer a los niños. Hizo,

también, un notable uso de la música pop, incluyendo en su banda sonora a Smash Mouth, Eels, Joan NET, The Proclaimers, Jason Wade, The Baha Men, y Rufus Wainwright. La película fue extremadamente exitosa en su estreno en el 2001, y ayudó a establecer a Dream Works como principal competidor de las películas animadas de Walt Disney, en particular aquellas con animación digital. De ahí en adelante, Shrek se convirtió en la mascota de las producciones animadas de DeamWorks.

Shrek fue ranqueada segunda en la encuesta de Channel 4 de las 100 mayores películas para la familia, perdiendo la punta con E.T. En Junio del 2008, el American Film Institute (Instituto Estadounidense de Películas), reveló su «Ten top Ten» («Diez top Diez»): las diez mejores películas en los diez géneros «clásicos» del cine estadounidense, y tras encuestar a más de 1500 personas de la comunidad artística, Shrek fue reconocida como la octava mejor película del género animado, siendo además la única no perteneciente a Disney.

TRAMA

La historia comienza con Shrek (Mike Myers) disfrutando apaciblemente de la vida en su hogar: un pantano. Pero esta calma se rompe súbitamente, al acudir al rescate de un verborrágico Burro (Eddie Murphy), que escapa de soldados enviados por Lord Farquaad (John Lithgow), quien está obsesionado por dominar un supuesto «reino perfecto», sin las criaturas de los cuentos de hadas. Usando el Espejo Mágico para seleccionar a una princesa y eventual esposa que lo transformaría en rey, elige a la Princesa Fiona (Cameron Diaz), quien está cautiva en un castillo rodeado de lava y celosamente resguardado por un dragón.

Para desazón de Shrek, Lord Farquaad agrupa a todas las criaturas de los cuentos de hadas en su pantano, provocando así que Shrek (acompañado por Burro) se encamine al Reino de Duloc a presentar sus quejas a Farquaad y recuperar su pantano. Pero al llegar al reino, interrumpen un torneo organizado por el propio Farquaad para encontrar un caballero capaz de rescatar a la princesa. Éste manda a los caballeros a que maten a Shrek, pero él rápidamente acaba con todos ellos, y es proclamado el vencedor del torneo. Accede a rescatar a Fiona, a cambio de que remuevan a las criaturas del cuento de hadas de su pantano.

Cuando Shrek y Burro llegan al castillo, se separan para buscar a la princesa. Por un lado, Burro se topa con la dragona que custodia el castillo. Procurando evitar una muerte inminente, opta por la seducción y la dragona, seducida, se lo lleva a sus mazmorras. Shrek, usando un yelmo de un caballero caído en las cercanías, rescata a Fiona. Pero ésta le pide que muestre su cara para así poder besar por primera vez a quien sería su «verdadero amor», y al ver que se trata de un ogro, se rehúsa a salir, esperando el rescate de un humano. Shrek se la lleva por la fuerza colgada en un hombro. Es así que los tres vuelven a Duloc.

En el camino de vuelta a través de los bosques, Fiona insiste en que deben detenerse y acampar antes de que caiga el atardecer. Mientras ella duerme, Shrek le

cuenta a Burro lo mucho que le molesta que le juzguen como monstruo aún antes de conocerlo.

A la noche siguiente, Shrek y Fiona están a punto de besarse cuando Burro les recuerda que se acerca la noche. Sorprendida, Fiona escapa a un viejo molino cercano al lugar donde están acampando, y cuando Burro da indicios de creer que Shrek y Fiona se están enamorando, el ogro se ofende convencido de que ellos nunca podrían estar juntos. Burro entra así al molino, pero encuentra a una ogra en lugar de Fiona; así se entera: la ogra es Fiona, quien le explica que de niña fue maldecida por el encantamiento de una bruja, según el cual tomará forma de ogra todas las noches hasta recibir el beso de su verdadero amor. Entonces, ella tomará la forma de su verdadero amor. Mientras, Shrek se acerca para contarle su verdadero sentir y escucha referencias a un «horrible monstruo», y sin saber que Fiona esta hablando de sí misma, Shrek se aleja enojado y con el corazón roto. La princesa le pide a Burro que no le cuente su secreto a nadie.

Fiona se decide a contar su secreto a Shrek, y confesarle su amor, convencida de que le entendería. Pero antes de poder hablar, Shrek, enojado, se apresura a decirle que escuchó parte de su conversación con Burro en la noche, y Fiona, sin saber a qué se refería exactamente Shrek, asume simplemente que la rechazaba por el hechizo que la dominaba. Fiona, herida por el desprecio de Shrek, acepta amablemente la propuesta de casamiento de Farquaad –quien aparece entonces- y parte a Duloc. Como Farquaad había cumplido la parte de su trato, Shrek vuelve a su pantano dejando a un ofendido Burro detrás.

Burro vuelve al pantano de Shrek a confrontarlo y le convence de terminar con la boda antes de que sea demasiado tarde. Efectivamente, Shrek llega al palacio y trata de detener la boda, contándole a Fiona que Farquaad sólo desea casarse con ella para ser rey... y que tampoco es su verdadero amor. Al notar Farquaad que Shrek está enamorado de la princesa, ante las carcajadas de todos, le recuerda a Fiona que están apenas a un beso de ser «felices para siempre». Pero cae la noche, y con ella, Fiona se transforma. Lord Farquaad, disgustado, ordena a sus guardias a que maten a Shrek y encierren a Fiona en la torre. La dragona acude al llamado de Shrek y se encarga de la situación. Shrek declara su amor a Fiona; se besan, y Fiona adopta, esta vez de manera permanente, la forma de una ogra. La confusión y la desazón inicial de Fiona se desvanece cuando Shrek le asegura que ella es hermosa.

Ambos se casan, y parten a su luna de miel en un carruaje de cebolla. Una vez que termina la parte de créditos, Shrek sirve de anfitrión a una variedad de canciones cantada por muchos de los personajes de la película.

(Traducción propia y libre de Wikipedia)

UNA LECTURA

El comienzo del filme anticipa la trama del mismo:

[*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*]

Shrek podrá burlarse del argumento del libro que lee, y puede también hacer funcionar la cisterna. Los guionistas podrán hacernos olvidar también por momentos hasta qué punto están reinventando una historia de princesas necesitadas de rescate. Pero en los hechos, muy poco del planteo original del filme se ve contradicho durante el desarrollo del mismo: Puede ser que la princesa Fiona no sea ya de aquellas princesitas modosas de antaño, y que, en cambio, muestre dominar las artes marciales recreando para nosotros, en versión infantil, algunas de las más célebres escenas de *Matrix*. Pero sigue siendo una princesita sometida a un encantamiento, 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.

Pero no es eso lo que hace de *Shrek* un caso interesante para esta temática. Es sobre todo el desenlace del filme lo que importa acá, porque el final, este final sorprendente, que no se espera, que impacta, es el que logra, de alguna manera, que todo lo acontecido con anterioridad asuma un carácter aparentemente transgresor y, si se quiere, ejemplar: 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, a mujercitas de medidas perfectas, para alcanzar la felicidad: pueden ser bajitas, gorditas, con orejas cónicas y de color verde... nada de eso importa ya. Lo que importa, claro, es otra cosa. Pero ¿qué? ¿Qué es lo que importa?

Veamos antes algunos aspectos de interés en esta historia, que hemos dejado provisoriamente de lado. No pretendo acá ser exhaustiva en la caracterización de una saga (realmente hoy hay ya tres filmes estrenados y un cuarto en proyecto) que es de una profusión enorme en referentes culturales, con una carga simbólica también inmensa. Me propongo repasar, simplemente, algunos aspectos básicos que creo que pueden llevar a comprender mejor el mensaje implícito y poderoso de esta historia, en lo que refiere específicamente a las relaciones de género.

- 1) En primer lugar, está la cuestión de la historia en sí: personaje masculino rescata a personaje femenino que sufre confinada en 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 en cuanto a las relaciones de género. Incluso puede pensarse más bien lo contrario.

La princesa Fiona, por ejemplo, es ubicada por el espejo mágico como una de las tres posibles «candidatas a ser rescatadas», 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 adicional radica en el anonimato de los jóvenes liberadores de los cuentos antiguos. Si lo pensamos bien, aquellos jóvenes príncipes que volvían a la vida a las niñas durmientes con su beso de amor, permanecían en un anonimato casi perfecto; eran príncipes, y con esto bastaba, apenas dibujados, y por eso, idealizables. La peripecia que importaba, era la de la heroína. Ahora, en cambio, es el personaje masculino el que acapara la atención y el protagonismo de la acción; ya no es anónimo, y también sabemos qué poco idealizable es: sabemos quién es, qué es, cómo se llama, cómo vive y cuáles son sus modales a la mesa. Lo sabemos todo de Shrek, aún antes de que se sepa de Fiona.

Fiona es, por supuesto, 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 más que las temerosas y tímidas princesitas de los cuentos anteriores. Pero aún así —paradojas de la vida moderna— no logra conservar en la historia el protagonismo que aquellas tenían. En estas nuevas versiones de princesas rescatadas, las mujeres no parecen haber adelantado demasiado, después de todo.

Veamos por separado a cada uno de los personajes principales.

EL PROTAGONISTA SHREK

Shrek responde a un estereotipo masculino «real», que refleja un cierto sentido común alejado de toda idealización pero conforme a las expectativas tradicionales de la masculinidad: el hombre es como el oso, cuanto más feo, más hermoso. No le toca ser apuesto, ni ser atractivo; él, claramente, no pertenece al «bello sexo». Pero además, reúne todas las cualidades de la masculinidad estereotipadamente extrema: grande, desmañado, fornido, descuidado, áspero en el trato, asocial, temido, y además, temido por su aspecto. El aspecto exterior desagradable, 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 verdadera naturaleza, es lo que es y, lo que es, es lo que quiere ser.

Shrek representa, en el film el valor de la autoafirmación de una identidad que valora en sí misma como lo que es. La «naturaleza» de Shrek es algo intrínseco a él, que él ha elegido y que no sólo acepta, sino, al fin, valoriza y reivindica.

Aquí queda esbozado uno de los núcleos problemáticos de la relación de géneros en el filme: la naturalización de una identidad que no sólo es sexual, como veremos. La respuesta a la pregunta ¿quién soy? ¿qué soy? ¿cómo debo sentir? ¿cómo debo comportarme? es clara para Shrek: es un ogro y debe sentir y comportarse como tal. Y a mucha honra! No hay conflicto alguno en la identidad de Shrek.

Shrek es, entonces, un sujeto por derecho propio. Asume su propio modo de ser como algo que es propio y es además, «natural» y por tanto, «bueno», y por tanto, feliz. Eso, a pesar de que, como queda visto, no es «bello».

Esta discordancia entre lo bello y lo bueno, no aleja sin embargo a Shrek de la retaguardia moral de los cuentos de hadas².

² Dejo para otro momento la reflexión sobre el carácter premoderno del mensaje del filme

Este rasgo privilegiado de Shrek como sujeto es lo que marca y caracteriza a toda la saga. Cada una de las entregas, está centrada en las elecciones y las decisiones que toma Shrek por sí y ante sí, sin otra consideración que lo que representa la propia afirmación de su identidad: En la primera, simplemente se comporta consecuentemente como un ogro (desaseado, aislado, áspero) y es en esta donde lo que Shrek es, se convierte en un parámetro al cual Fionna finalmente se adapta; en la segunda, elige seguir siendo un ogro, rechazando la oportunidad de convertirse él —y por tanto también ella— en un «humano» de apariencia agradable; en la tercera, elige ser pobre y plebeyo rechazando la corona que le correspondía heredar.

La identidad naturalizada de Shrek, se convierte en una identidad elegida por él, que se reafirma en sucesivas decisiones que van en contra del sentido común y contradicen la tradición del cuento de hadas: el héroe (que en otras es el hijo menor, el pobre, el pequeño) no se reivindica con una hazaña que lo devuelve al lugar de preminencia que merece como sujeto ejemplar: su ejemplo es aceptar tu otredad, reivindicarse en ella, y marginarse por ella. No sólo acepta su suerte en la vida, sino además, elegirla. Por eso es el único verdadero sujeto de esta historia.

Las elecciones de Shrek pueden causarnos simpatía, pueden resultarnos sorprendentes y por ello rupturistas, pero si lo trasladáramos a situaciones reales de la vida real, serían elecciones que requerirían una justificación adicional. ¿Por qué no es una verdadera opción, para Shrek, tomar en cuenta la identidad de su compañera, de Fionna? ¿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 culminante todo debe decidirse a favor de una pretendida «naturaleza» elegida por uno sólo de los miembros de esa pareja? ¿es ese el modelo de rol de género que estamos queriendo transmitir a nuestras próximas generaciones?

EL PERSONAJE FEMENINO: FIONA

Desde mi perspectiva, el otro aspecto central que vertebrará toda la historia a través de las diferentes entregas de la saga, y que es determinante para la comprensión del lugar del personaje de la princesa Fiona —como personaje femenino «ejemplar»—.

En una primera lectura, podría decirse que es un tipo de mujer distinta a otros personajes: es más desenfadada, parece más libre, es más activa. Pero al fin,

no escapa al estereotipo de la reclusión, ni de la pasividad en la espera de un «amor verdadero». Fiona no tiene vida antes de Shrek; está encerrada, en un castillo. No tiene ocupación, no tiene más rol que el de esperar el rescate por parte de alguien, un alguien masculino, que la besará y se convertirá, mágicamente, en su verdadero amor. Fiona, está latente: Su vida y su naturaleza esperan a ser resueltas por la liberación que debe hacerse «desde fuera» y sobre todo, por un ser masculino: es el amor —no el cerebro, ni la voluntad, ni la acción— el que la libera, le da su verdadera y definitiva forma.



Hay pocas metáforas más claras que esta. Y con ello volvemos, entonces, a la retaguardia de los cuentos de hadas.

Fiona, la femenina Fiona, no decide, no puede decidir, qué quiere ser: ni siquiera su naturaleza viene ya determinada, sino que es una naturaleza fluctuante, inestable, indefinida: humana/ogra. No se trata de que no logre asumir su naturaleza, como lo hace Shrek, es que ella no tiene una «verdadera» naturaleza. Su naturaleza es permanecer indefinida, indeterminada, y sobre todo, incapaz de determinarse a sí misma. La naturaleza de Fiona se determina desde afuera, desde lo que queda definido como «su verdadero amor»:

Ese amor verdadero, esencializado, que no se construye, ni se elige, sino que simplemente acontece, sobre lo que Fiona-mujer no tiene ningún poder ni control, es lo que justifica la perfecta y completa adaptación de Fiona al otro. Si una mujer ama al hombre, se adapta a él. No se trata siquiera acá de un imperativo moral, no se plantea el deber de adaptarse, sino que es algo que no está en poder de Fiona-mujer resistir: simplemente acontece. El poder moral de lo fáctico no puede ser acá más evidente. Fiona se transforma en ogra adoptando permanentemente la forma del ser masculino que viene a ser —de algún modo misterioso que no parece depender de procesos deliberativos de Fiona— su «verdadero amor». La identidad

de Fiona queda entonces, determinada de una vez y para siempre, por la identidad de aquel a quien ama.

Fiona no es sujeto. Ella ignora y no tiene capacidad alguna de incidir en cuál es la naturaleza que prevalecerá en definitiva. En tres oportunidades termina aceptando y adaptándose a los deseos y a la reivindicación de la identidad de Shrek: en la primera, sobre la forma humana; en la segunda, ante la posibilidad de Shrek de adaptarse a la forma humana de Fiona, convirtiéndose en un apuesto caballero, también rechaza esa posibilidad, con lo cual Fiona queda también definitivamente convertida en ogra; en la tercera, reniega de la posibilidad de asumir la corona que dejaba su padre, y con eso ella también pierde el carácter noble de su ascendencia. Shrek afirmando su autonomía y su naturaleza, lleva a Fiona a negar una y otra vez, la suya.

Pero todos los renunciamentos quedan justificados porque se trata de un dictado del «verdadero amor».

A MODO DE CONCLUSIÓN PROVISIONAL

Ha habido interpretaciones que han querido ver en este filme una reivindicación de la posibilidad de convivencia entre individuos humanos de diferentes razas y nacionalidades, y de la deseabilidad de la afirmación de lo que se es. Esta interpretación, sin embargo, me parece ingenua.

Por un lado nada menor, no hay persona de raza o nacionalidad alguna que pueda ser asimilada, sin más, a la figura de un ogro. Esta interpretación resulta en sí misma, racista y discriminatoria: Shrek es un ogro; no es una persona de otra raza. Y esto no parece un detalle menor.

En segundo término, Shrek no es una película sobre relaciones entre razas, sino de relaciones entre géneros. Es la definición de una feminidad y una masculinidad modélicas lo que queda como la moraleja de esta historia. Porque al fin y al cabo, no se trata de una historia donde un hombre atractivo y de clase alta, que abandona su forma humana por una ogra de quien se enamora. Es a la inversa y esto no es casual. No es casual que la mujer, ogra o princesa, sea quien deba adaptarse a las condiciones del varón, renunciando a todo para cumplir con el «natural» destino de la mujer, lo cual le traerá seguridad, estabilidad y felicidad. Y fundamentalmente, tampoco es casual que la heroína, sin importar su aspecto (el cual, como dijéramos antes, ya no importa) se case —claro, el simple concubinato tampoco cuadra bien en una historia tan tradicional— y sea feliz con su verdadero amor. Lo que sí importa es que, por más maquillaje formal que pueda regalarnos

este filme increíblemente entretenido, se termina manteniendo los estereotipos más tradicionales sobre la «natural» división de roles sexuales para beneficio de la sociedad.

No importa ahora si quien ideó la historia originalmente y los posteriores realizadores del filme pensaron o no en quitar a la Fiona-mujer la posibilidad de erigirse en sujeto, o si quisieron reafirmar la idea de que las mujeres, si «de verdad aman» deben adaptarse siempre a sus compañeros varones. Lo que sí importa, desde mi punto de vista, es que eso es lo que ha terminado haciendo. Y eso es lo que posiblemente interioricen los niños y las niñas, mientras sus madres y padres se divierten con ellos, imaginando que se trata sólo de una película más.

