

El harén transdiscursivo del complejo Disney

Jesús Manuel Corriente Cordero
I.E.S. “Blas Infante” – El Viso del Alcor (Sevilla)

“Pensamiento” es una voz que parece andar siempre necesitada de adjetivos. Si durante algunos años, especialmente desde la divulgación del ya manido título de Vattimo, el adjetivo fue “débil”, en la actualidad es posible encontrar, hasta en el menor articulejo de opinión, el adyacente “único”. Por lo menos esta vez, hay acuerdo entre los medios en considerar peyorativo el término. Eso sí, los intelectuales de a tanto el folio o el minuto de “alcachofa” o de busto parlante, parecen haber olvidado (quizá jamás conocieron) a un tal Bajtín que trabajaba con términos como “polifónico”, “monológico”, “dialógico” o “intertextual”, por no hablar de que todavía hay quien trabaja con desarrollos de esos y otros conceptos, dado que pertenecen a sectas como la de los semióticos, término que a más de uno de los presentes nos han escupido a la cara como si fuera un insulto. Por salud mental, tiempo ha que decidí “salir del armario” y puedo dar fe de que, desde entonces, mis relaciones laborales han mejorado: ya han desesperado de llevarme al buen camino docente.

Esta vulgarización de voces descafeinadas es probablemente inherente a la naturaleza efímera del mencionado discurso, e incluso podría pensarse que inocua, si no fuera por el pequeño detalle de que la mercadotecnia política convierte corrientes de pura opinión vacua en ley, y aun en ley sobre materia tan delicada como es la educación.

Así tenemos que, para garantizar la formación académica de mentes comunicativamente sanas, no hay más que decretar que el alumno debe saber manejar diversas fuentes de información, sin más garantía de discernimiento que una alusión al conocimiento crítico que aparece superpuesto, como burdamente superpuesto aparece el conocimiento de los diferentes discursos en la normativa legal sobre enseñanza. La primera consecuencia de esto es que el conocimiento obtenido es precisamente acrítico, puesto que el componente teórico de análisis de los discursos no sólo fue obviado, canonizando así modelos incluso retrógrado en su fondo, sino que todo intento de discusión científica sobre el tema ha sido conscientemente proscrito.

Por otra parte, diversas “alarmas” de orden sociológico han provocado una avalancha de documentación oficial y paraoficial centrada en superponer artificialmente la cuestión de los valores, tratados en forma de códigos cerrados de rancia moralina discursiva, aunque adornada de terminología novedosa. A la lectura de diversas fuentes

de información, todas validísimas y legítimas por ley, el profesor ha de añadir, por obra y gracia de las directrices, un mecanismo de censura de textos, que, por supuesto, revelarán su verdadera naturaleza en cuanto el alumno, pertrechado de valores, los lea. Ocioso es decir que el sexismo es una de las siete plagas a hacer extinguir, aunque el único antídoto que ofrezca el sistema legal educativo sea el de la censura. Si no, ¿qué diferencia de fondo hay entre prescribir el uso de “ensalada nacional” por “ensaladilla rusa”, y prohibir dentro del aula expresiones denigratorias basadas en el género que el alumno va a repetir en cuanto cruce la puerta de la escuela? De hecho, habría que pasar largas noches pensando de claro en claro para discernir si se ha de premiar a un alumno por usar frases hechas o refranes de su entorno inmediato, o bien castigarlo porque tales elementos sean políticamente incorrectos. Esto no es retórica: es sólo una forma de contar sin acritud la experiencia de contemplar promociones enteras de alumnas de centros rurales en los que, alcanzado determinado nivel de edad, empiezan a ser anestesiadas en sus intereses académico-profesionales, así como de la persecución de valores como la sensibilidad e intuición en los procesos cognitivos masculinos. Esa fue la razón por la que abandoné posturas más formalistas, y vía pragmática, comencé a introducir en mi formación útiles herramientas de ginocrítica. A eso se sumó otro problema: el de la propia identidad. La búsqueda de la identidad femenina y de los mecanismos represores que la puedan confinar, y otro tanto habría que decir de las identidades e imaginarios homosexuales, y de ahí en adelante, es lo que me permite ir en busca de la identidad de esa minoría llamada “varón heterosexual católico, monógamo fiel, y levemente acomplexadillo”.

La cuestión, por tanto, es mucho más seria: la legislación educativa, ayuna de renovación en la epistemología de lo que se enseña, sostiene un concepto de referente tan rígido que raya en lo platónico (en su sentido más peyorativo): muerta la palabra, muerta la cosa. Esa rigidez apocalíptica, que provoca modernos escrúpulos de monja (de las antiguas), y que se traduce en la posibilidad de sancionar a un profesor por salirse del buen camino, tiene su cara integrada: si los componentes son buenos, el producto es bueno.

Por tanto, lo que a continuación trataré de ofrecer es no una condena, ni una demonización de Disney, sino un ejemplo de que, simplemente con unas escasas pero coherentes ideas, es enormemente fácil separar grano y paja. Como ejemplo usaré el tratamiento intensivo que han sufrido algunos elementos femeninos en la película de dibujos animados *Hércules*, hasta el punto de reideologizar el mito en una dirección

reprogramada. De hecho, lo que expondré es parte de la base de un trabajo inicial con alumnos de Secundaria, que espero perfilar en breve. Dejo de lado, pues, el interesante problema del vaciamiento del héroe masculino, la trivialización de la trascendencia mitológica, otra buena parte de procesos de transdiscursivización alienante, y el formidable entramado económico que sustenta tanto tales producciones como los beneficios económicos que reporta la manipulación ideológica.

La primera dificultad que se podría poner a una tarea docente de este tipo, aplicada al nivel educativo propuesto, es el elevado grado de abstracción que implica reformar el concepto de referente. De hecho, quien les habla ha sido públicamente despreciado con esta excusa en diversas catequesis LOGSE sobre Lengua y Literatura por ponentes que no sabían qué era la pragmática, y que han publicado el manual de didáctica de la asignatura del CAP de esta Universidad que nos aloja, así como el profesor encargado por la misma de coordinar la prueba de Comentario de Texto para el acceso a la Universidad, cuestión aún más dolorosa cuando uno sigue sintiendo esta casa como su Universidad.

En realidad, la de las dificultades de los nuevos paradigmas teóricos es una falsa cuestión, puesto que el que tiene que cambiar sus presupuestos obsoletos es un profesor al que habría que darle más facilidades para estar al día de su asignatura, y un enjambre burocrático que no debería dictaminar sobre lo que desconoce.

Jamás se me ocurriría hablar a un alumando de catorce años de vaciamiento referencial o de reideologización –aunque tampoco de la diferencia entre semas y archisemas-. Sencillamente, porque las ideas, como nos enseñó Descartes, son operativas en el estado de intuición. Es tremendamente fácil preguntar por qué *La sirenita* de Andersen termina de forma diferente a la versión Disney, y por qué tienen que acabar bien las películas pero no los cuentos tradicionales. Luego llega el momento de hablar de la primera como alegoría condenatoria del matrimonio desigual, y de la segunda como anestesiadora de una cuestión real: hay diferencias de clase social, cultural, sexual, que están operando como barreras efectivas en nuestro entorno. De hecho, cuando se es profesor fuera de zonas urbanas es muy fácil mostrar ejemplos crudamente explícitos, aunque su condena retórica es inútil. La base de esos automatismos discriminantes, y en especial en lo correspondiente a la distinción por sexos no está tanto en la práctica puntual, y mucho menos en sus verbalizaciones, como en los relatos y metarrelatos que la legitiman.

Empecemos, una vez surgida la sombra de la sospecha, a revisar el relato mítico correspondiente a Hércules, con ayuda de cualquier diccionario de mitología medianamente completo¹, y aun eso sabiendo que las mitologías no son precisamente modélicas, pero lo que importa es aprender a desatar los primeros lazos, que luego ocasión habrá de seguir con el resto de la madeja. De hecho, confieso un conocimiento de la mitología grecorromana no más allá de lo que debe saber un profesor del área de Humanidades.

La primera sorpresa que podremos encontrar es que la película no deja atrás prácticamente ningún elemento del mito. No ya los doce trabajos, sino incluso buena parte de los *parerga*, aparecen de una u otra manera reflejados en el texto fílmico, llegando a detalles como aprovechar el grito de Deyanira (una de las esposas del héroe) cuando Neso trata de violarla. Ciertamente, los elementos de construcción del relato mítico han sido cuidadosamente desmontados, para aprovechar la fuerza inherente a elementos que han resistido el paso del tiempo y poder así usarlos como material de construcción. Así, ese grito pasa a ser la primera situación de combate real de un Hércules dibujado como “héroe-caballero andante” que trata de realizar su primera “hazaña-entrenamiento de combate real”: rescatar a una doncella.

El más claro de los ejemplos de este proceso de vaciado es, probablemente, el tratamiento que recibe Hera. Si la figura de Hera en la mitografía no es precisamente un alarde de feminismo², y es parte esencial en el desarrollo del mito, pues en el fondo es la espina dorsal que enlaza las desgracias y hazañas del producto del último devaneo de Zeus, que incluso ha de cambiar su nombre de Alcides al de Heracles, en el texto cinematográfico la persecución pasa a manos de Hades, que adquiere un carácter diabólico más propio de la cultura judeocristiana. Hera es el personaje menos consistente incluso en su trazo de dibujo, con un rostro tan ovalado que la excluye del resto de diosas, e incluso de dioses. Envuelta en un velo púrpura, a no envidiar una burka afgana, pasa a ser no sólo la madre legítima del héroe, sino que en los diálogos no hace sino dar la réplica a un Zeus patriarcal, al que sólo interrumpe para que el niño no se haga daño, o para despertar a Zeus para que acuda a tratar de impedir el secuestro de su hijo por Hades, que lo convertirá en un mortal a través de un biberón, réplica

¹ Así, un clásico como el De P. Grimal (1981): *Diccionario de mitología griega y Romana*, Barcelona, Paidós, o bien A. Ruiz de Elvira (1975): *Mitología clásica*, Madrid, Gredos.

invertida del mito de la formación de la Vía Láctea. La negación de la leche, pues, el ataque de las serpientes y otras menudencias de la infancia de Hércules no son, así, producto de la vengativa diosa. Hera ha sido pues, desactivada, para convertirse en una recatada y prudente ama de casa que asiente educadamente a todo cuanto ocurre a su alrededor. De hecho, incluso la propia maternidad impuesta por el guión aparece descafeinada, pues solamente experimenta sentimientos, y en ningún momento actúa cuidando activamente al bebé o se pronuncia a favor o en contra de las decisiones de su marido o hijo. Un Pegaso de importación actúa de niñera, y definitivamente, reduce las proporciones de la diosa a las de una esposa de nivel económico elevado que cumple las exigencias del protocolo.

La madre mitológica, Alcmena, sufre un parecido proceso. Su sexualidad ha sido destruida por un procedimiento clásico de la iconografía cristiana. Al igual que la virginidad de María requería la imagen de un esposo de edad más que madura capaz de reprimir sus impulsos, la engañada por Zeus forma, junto con su marido, una simpática pareja de ancianitos (no se olvide el mito de Filemón y Baucis) que han rogado a los dioses un hijo, y tropiezan con el niño abandonado, por una torpeza de los ayudantes de Hades. Frente a la relativa pasividad de Anfitrión en el relato mítico –a la fuerza ahorcan-, el personaje femenino es el que pasa a un segundo plano de consentimiento y sumisión al marido que, aunque débil y confraternizante con su hijo, lleva el protagonismo de la escasa acción de estos padres postizos, dada la legitimidad intramatrimonial que se ha otorgado al protagonista en el filme.

El caso de las Moiras es especialmente interesante. Por un lado, en la construcción gráfica de los personajes podemos apreciar que el equipo que desarrolló el personaje colectivo ha acudido a atributos propios de las Furias (así, los cabellos como serpientes, o la disposición servil de Hades, que coincide con el temor reverencial que se les tenía, incluso en el nombre alternativo: las Euménides). Por otra parte, se centra su tarea en los dos aspectos más divulgados: conocimiento del destino y duración de la vida de los mortales.

Pero esta combinación explosiva de entes femeninos es desactivada de inmediato. En primer lugar, el intertexto gráfico (*conditio sine qua non* para conservar el puesto de dibujante en Disney) de la bruja de Blancanieves, bien que depuradas las redondeces en caras angulosas, según el gusto de los tiempos que corren, da un toque de

² Cfr. El clásico de S. B. Pomeroy (1987): *Diosas, rameras y esclavas. Mujeres en la antigüedad clásica*. Madrid, Akal

familiaridad con los dibujos de “la casa”, y sugiere un posible final feliz. Por otra parte, el tratamiento de la tarea de hilar, enrollar y cortar la vida de los seres humanos es desactivado por medio de un humorístico “contador de muertos”, al estilo de algunos establecimientos de servicios rápidos estadounidenses. Además, la pregunta de Hades sobre el futuro de su inventada conjura recibe una respuesta doblemente debilitada, para la infalibilidad supuesta a las custodias del destino. En la forma, con respuestas estilo “adivina” y “bola de cristal” (no olvidemos el estatus marginador del concepto tradicional de bruja), y en el contenido. Frente al cumplimiento mitológico de los oráculos como expresión de la fatalidad, las Parcas introducirán a Hércules como potencial distorsionador del destino, e incluso fallan al cortar el hilo de su vida, por divinizar el mismo en la reestructuración del guión.

La primera gran hazaña de nuestro héroe procede de la fusión de dos episodios: la muerte de la Hidra y el salvamento de Hesíone de ser devorada por el cetáceo. Por supuesto, la violencia en Disney debe estar previamente justificada y legitimada, y ofrecer a una doncella como víctima no es un buen ejemplo. Atacar a otro ser sin motivo, tampoco. Así, pues, parece más conveniente no sólo que Hades prepare una trampa sino que, la víctima más inocente, en vez de una doncella, sean aparentemente dos niños (no niñas) accidentados. Asimismo, la Hidra añade a su repertorio el tragarse a Hércules, que corresponde al episodio de Hesíone, aunque con una diferencia: mientras que en el mito es una estratagema del héroe, aquí es un error del inexperto aprendiz, lo que le sirve al guionista para crear un falso final que enlace dos de los episodios de acción más trepidante del filme (por otra parte, con interesantes antecedentes y consecuentes intertextuales en el seno de la *factoría*). En cualquiera de los dos casos, el protagonista vencerá al monstruo atacándolo desde dentro.

Esta victoria producirá en el discurso fílmico una pausa en la que la voz narrativa *en off* de las musas, que, junto con una canción, relatará gran parte de las hazañas de Hércules a ritmo de videoclip, de forma que se contraiga el tiempo hasta que llega al estatus del estrellato. Y esto conduce a una popularidad medida en adolescentes históricas y en éxito comercial. Podría parecer lo segundo una parodia al estilo de la realizada por Mel Brooks en *La loca historia de las galaxias*, de no ser porque aquí es consustancial al trabajo heroico del personaje, como le recuerda su entrenador (intertexto *Rocky*) al revisar su agenda de trabajos (la parte de hazañas que faltaba, sin olvidar ni una).

En cuanto a la popularidad mitológica de Hércules entre las mujeres, ciertamente los Heráclidas son rico testimonio de ello en el mito. Pero esta promiscuidad, incluso sementalización del personaje mítico, es una opción doblemente peligrosa para la película. En primer lugar, debe ser obviada por razones de público –ese curioso complejo de niños acompañados de adultos que obliga a mantener un discurso multinivel con guiños semi-irónicos que no afectan a la recepción más elemental-. Por otro lado, la misión que se le ha encomendado en el guión –hacerse un héroe- no permite distracciones eróticas, y de hecho, la única que se da está a punto de causar la destrucción definitiva del personaje. En este caso, interviene, de nuevo, como más adelante veremos, el intertexto del episodio de Sansón en el Libro de los Jueces (caps. 13 al 16), con el condicionante del voto de dedicación (nazireato) a Yavé.

Pero, por otra parte, el sexo vende en las películas animadas, aunque sea suavemente aludido en el ya remoto baño de Cenicienta. El problema es buscar los desactivadores que automaticen una recepción subliminal de las alusiones. De hecho, las alusiones directas al sexo (como el “¡fóllame!” de una fan adolescente, casi subliminal entre los gritos variados), parecen intencionalmente colocadas para despertar las iras de grupos ultraconservadores y calificar la película de inmoral, con la consiguiente publicidad gratuita.

¿Cómo desactivar un sexo que interesa presentar veladamente? En primer lugar degradando la atracción física intersexual: frente a un varón adulto y musculado, una pandilla de granujientas y desgarbadas adolescentes, con las desproporciones de la edad; frente a hermosas ninfas, un sátiro de aspecto y conducta completamente contrarios a los de Hércules, que recibe merecido maltrato de las mujeres asaltadas. De hecho, en la secuencia final, por fin recibirá un beso... de la casquivana Afrodita.

Por otra parte, las Musas pierden buena parte de sus atributos míticos y pasan a convertirse en un coro narrador con un pronunciado aire *gospel*. Curiosamente, está compuesto de esculturales bellezas de ébano con un discurso permanentemente casto, salvo la última, obesa, torpe de movimientos, etc., que es la que, en la misma lógica anterior, goza de más libertad, dado su aspecto, para formular comentarios eróticamente más directos.

En tercer lugar, la presencia de la compañera de Hércules, Mégara. Lo primero que es necesario tener en cuenta es que procede de un diseño de personaje que ha recogido inteligentemente la tradición de las vampiresas de la historia del cine (así, no

habría que olvidar la secuencia de *Bola de Fuego* en el que una explosiva Barbara Stanwick posa su pierna sobre Gary Cooper, y su correspondencia con una similar secuencia en el filme que estamos analizando). Sin embargo, la versión Disney frena parte de la carga erótica cuando nos presenta a una mujer que renuncia a los hombres, y que pronto se apiada casi fraternalmente del héroe, hasta que acaba enamorándose castamente de él.

Alrededor de este personaje, relativamente menor en el desarrollo del mito, se concentra sin embargo la acción del filme, cuando reúne las características del personaje homónimo –que desencadena, tras su muerte, el ciclo de los doce trabajos- y las de esposas y concubinas del héroe, en especial la mencionada Deyanira, a la que hay que salvar de Neso y que provoca, además, su muerte de forma involuntaria. A ello hay que sumar que el rescate final no es otro proceso que el de la liberación de la muerte de Alcestris. Todos ellos han sido personajes femeninos del mito, con sus propios rasgos, que han sido despiezados y combinados para construir una combinación de atractivo fatal, seducción, arrepentimiento, enamoramiento, salvación tras, eso sí, pagar con la vida su culpa, y final feliz en la tierra (esto ya contradiciendo el mito).

¿Cómo estructurar todo esto? Si en el mencionado guión de Billy Wilder el modelo era un irreverente relato de *Blancanieves y los siete enanitos*, en el caso que nos ocupa, claramente, estamos ante una versión del ya mencionado relato de Sansón, y Mégara desempeña el papel de Dalila, si bien convenientemente arrepentida de su falta. Dalila es seductora, pero malvada. Mégara (en el filme) expía su pecado muriendo y posteriormente es recatada de la muerte, con lo que queda reprimido el factor seducción hasta el casto matrimonio final.

Podríamos seguir abordando otros muchos casos de este proceso de despiezado y reconstrucción, pero de ellos seguiríamos obteniendo conclusiones parecidas: nos encontramos con un eje central Sansón-Dalila, que estructura los elementos procedentes del mito, enlazados con procedimientos procedentes de la comedia romántica hollywoodiense, de forma que obtenemos, por un lado, una combinación nueva de impulsos bajo la apariencia de mujeres imaginarias, cuando en realidad tales mujeres han sido vaciadas de su sentido primigenio y desprovistas de la posibilidad de adquirir otro.

De la misma forma, podemos contemplar el entrecruzamiento de discursos de hondo calado en nuestra cultura (ya sea de forma consciente o no) que no sólo se interlegitiman, sino que legitiman el producto final como aceptable e incluso

aparentemente recomendable. Sin embargo, el proceso de simple comparación nos ha revelado cómo la unión entre piezas está automatizada para promover una lectura monológica de comedia relativamente “blanca”, que lanza al espectador hacia una interpretación estereotipada de lo femenino.

¿Qué diferencia hay entre lo aquí planteado y una simple crítica de fuentes, por otra parte fácilmente accesibles? Apenas unas corrosivas gotas de teoría –que con los adolescentes es administrable vía intuición-, con el fin de auxiliarnos en la tarea de desautomatizar los procesos receptivos, despertar una sana suspicacia ante los productos de consumo y, sobre todo, devolver al receptor el derecho de construir, a partir de los datos de la experiencia real, fictiva y diferida, su propio concepto referencial contextualizado, de algo, tan importante por similitud o contraste para su identidad, como es ese referente que llamamos ‘mujer’.

Comunicación presentada en el Congreso de la Asociación Andaluza de Semiótica,
Realizado en Sevilla en diciembre de 2001.