

# CONSTANCIAS Y TRANSFORMACIONES EN LA CONSTRUCCIÓN DE LAS VILLANAS EN LOS FILMS DE WALT DISNEY

**Rocío Sarandón**

Universidad de Buenos Aires, Argentina  
rociosarandon@gmail.com

## Resumen

Este estudio pone el foco en el análisis de la firma autoral Walt Disney Company. Buscando traspasar el aura de inocencia de estas producciones, analizaremos a Disney tanto desde el plano argumental como el de los rasgos estilísticos para poner luz en la carga ideológica, política e histórica que conlleva cada producción.

Tomamos como objeto de estudio las villanas de dos films cruciales en la filmografía de la productora: *Blancanieves y los siete enanitos* (1937) y *La Sirenita* (1989). Ambos melodramas con cruce del musical, basadas en cuentos populares y con la misma estructura narrativa, resultan pertinentes para la comparación en términos históricos.

Se buscará, a través del análisis comparativo, detectar las persistencias y diferencias en el rol de antagonista. La pregunta de la investigación es la siguiente: ¿Representa *Úrsula* (*La Sirenita*), en comparación a la *Madrastra* (*Blancanieves*), una ruptura del estereotipo de la mujer y de sus valores? Comprobaremos que en apariencia, en el film de 1989 se vislumbra, a través de la personalidad del personaje y sus objetivos, una emancipación del rol femenino de los mandatos culturales impuestos. Sin embargo esta misma emancipación es negada por la configuración del personaje como mujer-monstruo, desde el plano argumental pero sobre todo desde las normas de estilo de la imagen y el sonido.

Tomaremos para la justificación el cruce con el contexto sociohistórico de producción cada film haciendo hincapié en las formas persuasivas de operar del capitalismo en la postmodernidad, así como elementos de psicoanálisis

y de teorías de género, mostrando la persistencia de la carga histórica que conlleva la mujer como lo “Otro”.

Diremos entonces que en lo relativo al rol de la mujer como antagonista y comparando estos dos films de diferentes épocas, *Disney* ha configurado una aparente emancipación femenina pero que es negada desde la enunciación.

**Palabras clave:** *Walt Disney*, villanas, estereotipos.

*La animación y su capacidad para construir realidades*

Actas del VI Foro Académico Internacional sobre Animación -ANIMA 2019-

Sarandón, Rocío: “Constancias y transformaciones en la construcción de las villanas en los films de *Walt Disney*.” - Pág. 29 - 46, 2021

ISBN 978-950-33-1612-2 (E-Book)

<https://www.animafestival.com.ar/forum/home-2/actas-foro-academico/faia-foro-academico-internacional-sobre-animacion/>

## Introducción

Lo interesante de abordar los filmes de *Walt Disney* es que implica, en términos de Gian Franco Bettettini (1996), correrse del lugar de espectador modelo consumidor de la firma y desgranar aquello que la misma esencia del cine clásico vuelve transparente: los significantes de la imagen y con esto, la carga ideológica que conllevan.

Así como es necesario correrse a uno mismo del lugar de espectador modelo, es necesario desplazar a la firma *Disney* como “autor modelo”, liberarnos de los preconceptos, suposiciones y conocimientos previos de género y autor, y detenernos en las huellas que el verdadero sujeto de la enunciación ha dejado en su paso ordenador dentro del mismo texto. Este sujeto no es una persona física, sino una instancia producida por el mismo texto, reconocible a través de las huellas textuales: el montaje y la construcción del tiempo, las angulaciones y movimientos de cámara, los encuadres, los colores, los cuerpos de los personajes, el sonido y en definitiva todas las normas de estilo.

Resulta enriquecedor conversar con textos de un autor como *Walt Disney*, ya que pareciera doblemente transparente: por un lado por la esencia del cine clásico de intentar ocultar la instancia enunciativa pero además, porque al ser relatos para niños, basados en cuentos de hadas, parecieran no tener nada que ocultar, que su mero fin es entretener y no hay nada más allá de las simples historias de princesas conocidas por todos. Se implica por supuesto, que en el terreno de la entretención no debe entrar la política.

Estableciendo un análisis comparativo entre la *Madrastra de Blancanieves y los 7 enanitos*<sup>1</sup> y la *bruja del mar, Úrsula, de La Sirenita*<sup>2</sup> buscaremos comprobar que en apariencia se construye una emancipación y liberación del rol femenino desde el nivel narrativo y de puesta en escena, pero ésta misma emancipación es negada por la configuración del personaje como mujer-monstruo.

---

1. Disney, W. (productor) (1937). *Snow White and the Seven Dwarfs*. EU: Walt Disney Pictures.

2. Ashman H y Musker J (productores) (1989). *The Little Mermaid*. EU: Walt Disney Pictures y Walt Disney Feature Animation.

Resultan significativos los dos personajes tomados para analizar debido a que poseen suficientes rasgos en común para que sea pertinente establecer una comparación. Ambos films son largometrajes animados dirigidos a la infancia, basados en cuentos populares y que apelan a la matriz melodramática y al género musical. Sostienen la misma estructura narrativa: una protagonista princesa adolescente que saldrá de su hogar para, luego de varias aventuras, clausurar el relato en matrimonio con el “amor verdadero” e ideal. Por el otro lado, suponemos rica la comparación debido a las diferencias que se pueden encontrar a causa de la distancia temporal de ambos filmes, y por ende el diferente contexto social, político y económico, y los cambios en la infancia receptora. *Blancanieves y los 7 enanitos* supuso el primer film animado de la firma *Walt Disney* y *La Sirenita*, estrenada en 1989, la vuelta del mismo, ya que desde 1959 con *La Bella Durmiente*, no había producido ningún musical basado en cuentos de hadas.

Analizando el film desde su nivel argumental pero sobre todo desde la puesta en escena, proponemos una mirada crítica, remontarnos hasta el sujeto enunciador y hacia los principios de su táctica comunicativa para cruzar el discurso develado con la perspectiva de género y el psicoanálisis.

### **El nivel argumental y el contexto de producción**

Podemos definir a la *Madrastra* de *Blancanieves* como un actante cuyo objetivo principal es ser la mujer más bella del Reino. Este objetivo que venía cumpliendo día a día hasta el comienzo del film, va a entrar en conflicto al ocupar ese lugar *Blancanieves*. *La Reina* entonces buscará exterminar a la princesa para volver a restituir el orden establecido y recuperar su “título”.

Por otro lado, el objetivo de *Úrsula* es ser la *Reina del Mar*. Ella fue desterrada del Reino y vive excluida en una caverna, donde sus poderes son utilizados para el Mal. *Úrsula* manipula a *Ariel*, la hija favorita del *Rey Tritón*, para lograr, a través de la inocencia e idealismo de la joven, enredarla en sus planes, tomarla prisionera y extorsionar al Rey para esta manera conseguir la corona a cambio de la vida de su hija.

De esta sintética descripción argumental saltan a la vista dos cosas. Por un lado, que la *Madrastra* se construye como un personaje mucho más plano y sin matices, con un objetivo oscuro pero simple, sólido y expuesto argumentalmente de forma clara, lo cual como veremos a lo largo del análisis también será reforzado desde los significantes audiovisuales. *Úrsula* en cambio lleva a cabo estrategias de lucha más complejas y lucubradas. Su acción es indirecta respecto a su objetivo, su plan es más enredado y elaborado y no ataca a Ariel sino que logra que la sirena acuda a ella, a la cual convence de hacer el trato a través de la persuasión y la manipulación.

Por otra parte se ve una radical diferencia respecto a la construcción de las villanas en su psicología, intereses y forma de verse a ellas mismas. *La Madrastra* carga una inseguridad y miedo constante a dejar de ser la más bella y pide diariamente la aprobación de esa mirada objetiva representada en el espejo mágico. La belleza en el filme de *Blancanieves* se presenta como el valor máximo que puede poseer una mujer, asociado por supuesto a la juventud. Esto es tan central en el argumento que todo el encadenamiento dramático llevará a la resolución de este conflicto.

En *Úrsula* en cambio, vemos una mujer, al menos en el primer plano argumentativo, muchísimo más moderna y empoderada. Ella no responde al canon de belleza y aún así ama su cuerpo, lo contonea con orgullo, baila sensualmente y se mira al espejo ya no para buscar una aprobación ajena sino para contemplarse y admirarse. Utiliza las inseguridades del resto para engañarlos. A ella le da igual *Ariel* y le parece una “tonta”.

*La Madrastra* busca restituir su belleza perdida. *Úrsula* busca el poder social y político. ¿Cómo esta diferencia argumental se imbrica con el contexto social, político y económico de su producción?

*Blancanieves y los siete enanitos* fue estrenada en 1937, época de los años dorados del cine clásico de *Hollywood* pero además donde aún subsistían en la sociedad los valores de la Modernidad acarreados desde la Ilustración. En la década del 30 aún nos encontramos en un momento de profunda fe en las verdades absolutas y el conocimiento objetivo de un mundo racional y ordenado con roles claros e inmutables. Hallamos entonces personajes

más planos y monolíticos, objetivos explícitos y de acciones directas y una estructura dramática más simple y previsible. Saberes objetivos y neutrales, como la voz en *off* del narrador o el mismo *Espejo de la "Verdad"* incuestionable. Este orden y claridad estará presente en la *Madrastra* y será reforzado por los significantes de la imagen.

*La Sirenita* se estrena en 1989, luego de décadas de una meseta productiva en la que *Disney* no lanzó ningún largometraje musical de princesas. Por este entonces la sociedad ha cambiado y nadie hubiera podido recibir de buen grado un argumento como el de *Blancanieves*. Nos encontramos frente a un mundo en deconstrucción, los "grandes relatos" como el cristianismo, el comunismo o el liberalismo han sido develados su ideología y han caído; y se vive una explosión de la subjetividad, la multiplicidad de puntos de vista y el goce en lo presente y no en lo futuro. Por eso tenemos aquí una heroína mucho más activa e independiente, y en consecuencia una villana acorde. *El espejo* ya no representa ninguna mirada objetiva sino la propia visión subjetiva de la *Bruja del Mar*. La acción dramática se vuelve más compleja y dinámica, la villana puede ser mala pero a la vez divertida, sexualmente provocadora e histriónica.

El personaje de la *bruja del mar* estuvo inspirado en Harris Glenn Milstead, más conocido por su nombre artístico *Divine*, una *drag queen* o transformista que le dio amplio éxito y reconocimiento y que participó en numerosos films del cine under. Se puede observar la similitud con *Úrsula*, tanto visualmente como en su personalidad, e incluso quien dobló la voz de la bruja intentó emular el timbre áspero y quebrado de la *drag queen*.

En 1937 hubiera sido un escándalo darle tanto protagonismo, en una película destinada a la infancia, a un personaje tan cargado de connotaciones sexuales que a la vez no nos sugiere una *femme fatale* apta para el consumo sino una especie de transexual de un sector marginal. ¿Es esto una victoria en el plano de la justicia social? ¿Una evidencia de la liberación sexual de la mujer y de la ruptura de los estereotipos de género? De seguro tiene que ver con la caída de los grandes relatos, la multiplicidad de los puntos de vista y el valor de la subjetividad. Las minorías comienzan a emerger y los tabúes se empiezan a romper. Sin embargo, adherimos a Frederic Jameson (1984) cuando señala

que el postmodernismo no es un estilo sino una dominante cultural que, al contrario de lo que puede parecer con la aparente caída de las ideologías y las verdades absolutas, consiste en una etapa del capitalismo más pura que cualesquiera de los momentos que la precedieron. El populismo estético inserta a la cultura de masas en una nueva lógica donde la mercancía ya no es la producción industrial sino los productos estéticos. El Otro, hasta ahora invisible, aparece como “moda” funcional al mercado, sin hacer tambalear los andamios de la cultura dominante estadounidense, sobre todo si tenemos en cuenta que quien porta estas características de ruptura es la antagonista, y no la princesa con la que nos identificamos.

En una sociedad donde los ideales románticos absolutos parecieran resquebrajarse, se podría pensar que *Disney* abandonaría la matriz melodramática patriarcal. Sin embargo, el descreimiento del amor romántico solo está presente en *Úrsula* y nuevamente, al ser esta la antagonista y ser vencida, es negado. *La sirena Ariel* se presenta como un personaje curioso y autónomo, rebelde y con ansias de conocer el mundo, sin embargo desde la aparición de la figura masculina, sus objetivos se reducirán a poder vivir su amor por él , y como cualquier melodrama el conflicto se resolverá con el matrimonio. El cambio entonces se sugiere pero se anula al restablecerse el orden. A pesar de la aparente renovación argumental y estilística que presenta *La Sirenita*, *Disney* sigue manteniéndose conservador en su mensaje y los valores que transmite. Es necesario dar luz sobre este aspecto ya que los *films* de *Disney* terminan funcionando como “máquinas educativas” influenciando en la conformación de las identidades individuales y el control de los campos de significado social a través de los cuales los niños gestionan el mundo (Giroux, 2002).

### **El nivel visual – iconográfico: la puesta en escena.**

Analizaremos a través de la puesta en escena cómo son presentados los espacios de las villanas y cómo son construidos visualmente estos personajes, pensados ya no como actantes sino como cuerpos significantes.

Al comienzo de *Blancanieves y los siete enanitos* la cámara “entra” en el universo diegético con la escena donde *el Espejo* le revela a *la Madrastra* que ahora la más bella es *Blancanieves*. Luego de un plano general del castillo, pasamos al espacio de *la Madrastra*. Ya lo podemos saber antes del cambio de plano, por la música sombría que adelanta la situación. Llama la atención cómo desde los significantes de la imagen se refuerza la idea de orden y claridad del plano argumental: la conversación entre *la Reina* y *el Espejo* se desarrolla solo con cuatro cambios de planos. Los mismos permanecen siempre fijos (con la progresión dramática se reencuadran en planos levemente más cerrados) que destacan por su simetría, figuras simples y gestálticas que dan una sensación de estatismo y pesadez. El único elemento significativo que podría dotar de un movimiento interno al cuadro, el cuerpo de la madrastra, permanece casi inmóvil, conservando la armonía en la composición a todo momento, que sus pocos gestos con sus brazos y su capa la refuerzan. El castillo de *la Madrastra* remite a un espacio frío, húmedo y pesado: columnas de piedras, escaleras y detalles en metal sirven como elementos para generar esta composición centrada, simétrica y autárquica.

Vemos entonces como forma y contenido funcionan como un binomio inseparable: la forma para representar a *la Madrastra* desde el encuadre (fijos y largos) se nutre del espacio diegético propio de la misma (columnas, piedra, elementos de formas simples y gestálticas). Genera a través de esta relación la idea de orden, solidez y sencillez.

De la misma forma, el espacio diegético de *Úrsula* es impensable independientemente del modo de representación del mismo que a la vez entra en coherencia con el nivel argumental analizado.

*La Bruja del Mar* aparece en *La Sirenita* a los diez minutos de empezada la película, sin embargo consideramos que se presenta de forma clara su espacio en el momento en que *Ariel* va a pedirle ayuda para estar con *el príncipe Eric*. La sirena se comienza a alejar del Reino hasta llegar a la guarida de *Úrsula*: una estructura de piedra de apariencia de dragón marino, con leves luces rosas y vapores, a la cual se accede por la “boca” del mismo. Al entrar, recorreremos con *Ariel* un túnel rosado viscoso y de forma anillada que nuevamente, simula una garganta pero también podría remitir a cualquier conducto interno del

ser humano. Esto será una constante en los espacios de la bruja y en su mismo cuerpo: todo en ella va a remitir a lo cavernoso, a la succión, a lo resbaladizo y absorbente. Comenzamos a escuchar el eco de su voz y entonces un plano general nos muestra el espacio central de la cueva de *Úrsula*. La sensación de absorción e interioridad es subrayada por todos los significantes de la imagen y el sonido: un travelling in nos “introduce” en el lugar, la voz de *Úrsula* retumba desde algún lugar que aún no identificamos, las paredes siguen siendo anilladas e irregulares y aparece, en el centro del plano, una guarida más pequeña que, en forma de caracola y como si fuera un agujero negro, llama al espectador hacia la oscuridad de su matriz. Pareciera ser el espacio más íntimo y personal de *la Bruja*, o el lugar donde duerme. De allí, nos daremos cuenta, proviene la voz y entonces saldrá *Úrsula*, desplegando su enorme cuerpo con sus seis tentáculos.

Toda esta secuencia, a diferencia de *Blancanieves*, genera una sensación de inseguridad. Los encuadres tienen movimiento, tanto externo por los zoom-in constantes, como interno por el movimiento de *Ariel*, su cabello, y la gran población de los pequeños prisioneros deformados que habitan las paredes del túnel de la cueva. Al ser un espacio irregular, sin ángulos ni bordes, los encuadres pierden la simetría y en vez de una sensación de pesadez, la tensión dramática se da a partir de la inestabilidad, como si estuviéramos flotando con *Ariel* y no pudiéramos anclar en un lugar firme y seguro. El cuadro pierde la autarquía: hacemos un esfuerzo por poder reconstruir ese espacio laberíntico donde vive *la Bruja*. ¿Qué hay dentro de la caracola que pareciera succionarnos hacia su interior? ¿Qué hay tras de ella, donde se esboza que el túnel continúa? Esta sensación se mantiene en su cuadro musical “Pobres almas en desgracia” y en el momento que transforma a la sirena en humana: aparecen encuadres cerrados de diferentes elementos de piedra donde ella recrea en forma de hologramas lo que sucedió o lo que sucederá, también hay un armario de donde *Úrsula* saca sus pócimas, pero no tenemos referencias espaciales en ningún plano general acerca de dónde se encuentran o la distancia entre ellos. Como una especie de videoclip, la fragmentación de planos y la velocidad es recurrente en *La Sirenita*, mostrando un cambio estilístico significativo respecto a *Blancanieves*.

Mientras que, desde la puesta en escena, en *Blancanieves* el espectador tiene el punto de vista privilegiado para acceder a la información, acorde al orden y objetividad de la época, en *La Sirenita* la información por momentos se esconde, se oculta, el espectador se pierde, construyendo la tensión dramática desde otro lugar.

Los espacios de *la Madrastra* atemorizan por la racionalidad y la solidez. Por presentarse como indestructibles e imperturbables, igual que su corazón. Los espacios de *Úrsula* generan una ansiedad dada por lo opuesto: la sensación de inestabilidad, de inseguridad y de pérdida de control. Esto, como dijimos, entra en coherencia con el nivel argumental: *la Madrastra* tiene un objetivo claro y directo, el exterminio. *Úrsula* lleva su plan malévolos de forma indirecta, manipulando y seduciendo.

Centrémonos ahora en la construcción de los personajes en tanto cuerpos-significantes, cargados de sentido a partir del nivel visual iconográfico.

*La Reina Grimhilde* (su verdadero nombre, aunque nunca se enuncia en la película) es sombría y cargada de misterio. Visualmente se esconde: tapada hasta la cabeza, siempre cubierta por su capa y con movimientos lentos y sobrios, atemoriza más desde aquello que esconde que desde lo que muestra. Lleva ciertos rasgos de las actrices de cine de los años 30, sobre todo en el maquillaje.

*La Reina* habla poco, pausado y muchas veces en verso, sus gestos soberbios y despectivos hoy nos pueden parecer exagerados. Pero hay que pensar que en la década del 30 recién estaba comenzándose a difundir el Método de Stanislavsky como sistema de actuación<sup>3</sup>. Todavía se usaba un estilo romántico de declamación y es posible que este haya sido tomado para la animación de *la Reina*.

Si algo está claro es que *la Madrastra* debe poseer gran belleza. Pero es interesante pensar que como sabemos, desde la Antigüedad la belleza ha estado asociada a lo bueno y luminoso, y por otro lado, siempre se ha

---

3. El método Stanislavski propone una interpretación natural sin exteriorización innecesaria o exagerada. Se basa en la vivencia del personaje y no en la representación. Esta es la forma de actuación dominante en la actualidad en cine, televisión y teatro.

considerado una virtud deseable en la mujer. El desafío entonces pareciera ser, ¿Cómo construir una villana que sea bella? Lo analizaremos cuando veamos el rol de la mujer en el cine y en definitiva, en la sociedad.

Solo los colores emparentan a *la Madrastra* y *la Bruja del Mar*: el violeta, el verde, y por supuesto el negro, todos ellos asociados a la maldad y a la magia negra. Fuera de esto, la construcción de *Úrsula* como cuerpo significativo se encuentra en las antípodas de la primera. Obesa, de mayor edad, extrovertida, histriónica y audaz. Si la primera se insertaba perfectamente en el canon clásico de belleza, *Úrsula* no responde a éste en lo más mínimo y aún así, todo en ella remite a la femineidad. Mientras habla con *Ariel* en la escena analizada, se sienta frente a su espejo, de formas irregulares y acaracoladas, se pone un producto en el cabello, se pinta los labios y besa el aire. Su maquillaje es exagerado y grotesco, lleva las uñas pintadas, pareciera pestañas postizas y aros en las orejas. Su cuerpo redondeado, en parte de apariencia humana y en parte molusco, simula portar un vestido negro, entallado, ceñido a sus curvas y con un prominente escote que exhibe orgullosa. Un lunar en el mentón completa este aspecto hipersexualizado y grotesco del cual *la Bruja* pareciera estar orgullosa. La constitución formal del cuerpo de *Úrsula*, grande y expandida, es ideal para generar el despliegue característico de su personalidad. Los encuadres contrapicados, que la toman desde abajo adentrándose en ese vacío misterioso entre sus tentáculos magnifican su corporeidad. A diferencia de *la Madrastra*, aquí todo es movimiento: el escenario submarino sirve como excusa para que pueda desplazarse en todas las direcciones y de todas las formas posibles, pero además, sus tentáculos se mueven de forma independiente, serpentean, encierran y acarician a Ariel de forma inquietante, lo cual se refuerza por su voz y el carácter sociópata de *la Bruja*. Otro rasgo la constituye como una villana totalmente diferente: *Úrsula* canta y baila moviendo sus senos y cadera de forma provocativa. Es imposible imaginarse en 1937 a una antagonista en esta actitud. Ella es un personaje en sí mismo, mezcla vedette y transformista, mezcla hombre y mujer, mezcla simpática y terrorífica. Tremendamente cinematográfica, dinámica y rupturista, *Úrsula* es desde el argumento y desde la puesta en escena, un personaje postmoderno. Pero, ¿es una ruptura legitimada desde la enunciación? ¿Se puede concluir que *Disney* ha abandonado la ideología

conservadora para dar lugar a una pluralidad de voces? Lo veremos en la última sección al pensar a los personajes desde la perspectiva de género.

### **Análisis desde la perspectiva de género**

Dice Simone de Beauvoir en *El segundo sexo*: “El cuerpo del hombre tiene sentido por sí mismo, mientras el de la mujer parece desprovisto de todo sentido si no se evoca al macho. El hombre se piensa sin la mujer. Ella no se piensa sin el hombre (...). La mujer se determina y se diferencia en relación al hombre, y no éste con relación a ella; la mujer es lo inesencial frente a lo esencial. Él es el Sujeto, él es lo Absoluto, ella es lo Otro.” (De Beauvoir, 1949, p. 18)

Lo inesencial en la mujer ha hecho que a lo largo del tiempo el hombre la deseara y le temiera a la vez. Rodeada de misterios y tabúes, fue representada en todas las artes para ser contemplada, y no es de extrañar que la literatura la encauzara en roles estereotípicos, pudiendo tomar el lugar de la víctima virginal buena, de la prostituta o de la villana. Como señala de Beauvoir, la mujer se determina en relación al hombre, y es por eso que las princesas de los films analizados conseguirán su clausura de happy end en el lazo matrimonial. La mujer que no se somete a esto, que es independiente o no es relativa a un sujeto masculino, será vista con temor o desprecio.

*La Madrastra*, sobria y misteriosa, y *Úrsula*, un pulpo histriónico e hipersexualizado, ambas escapan del dominio masculino y ambas serán vencidas. Sin embargo, veremos cómo una lleva un poder legítimo que paradójicamente no utiliza en sus posibilidades, mientras que la otra lucha precisamente por legitimarlo.

Ante la ansiedad que supone la figura femenina, se ha optado por institucionalizarla para que quede bajo el dominio y el amparo de los hombres. En el cine clásico melodramático la mujer alborotada tiene dos vías de redención: la muerte o el matrimonio. Esta ley se cumple en ambos films analizados y tanto en princesas como en villanas. Pero *la Madrastra* no es rebelde sino que es Reina, tiene un poder legítimo, como vimos, de una

solidez tremendamente subrayada desde la puesta en escena. Ella gobierna sola porque en el cuento no podría tener un hombre al lado que no puede dominarla. *La Madrastra* es bella pero imposible de controlar. Ella no espanta por su silueta y su femineidad, que todo el tiempo se oculta, sino por su poder y misterio. Sin embargo es interesante cómo toda la energía de los poderes de la Madrastra se terminan concentrando en un conflicto reducido a la belleza de una princesa. Como señala De Beauvoir, las mujeres libres lo son “para nada” ya que esgrimen un poder que por su rol femenino no logran direccionarlo hacia el dominio político, económico o social. Aquella que con su poder quiera ocuparse de los asuntos de los hombres, será desplazada hacia lo ilegítimo: es el personaje de *la Bruja*.

Como se vio ya en el nivel argumental, *Úrsula* no solo no se somete a un hombre sino que además sí busca el poder político y por eso ocupa el clásico lugar de *la Bruja*, donde sus poderes son usados para el mal. Esto también se refuerza desde la puesta en escena. Por ejemplo, tanto *Úrsula* como *Tritón* le dan piernas a *la sirenita*, sin embargo mientras que la primera lo hace de una forma tétrica y espeluznante, donde en la transformación la sirena convulsiona y se retuerce, queda desnuda y luchando por salir a la superficie, cuando recibe las piernas de su padre, desde el poder patriarcal y legítimo, se le aparece a *Eric* casi como una ensoñación: emerge del agua calma entre luces celestiales, con un vestido que encandila con su brillo y los brazos abiertos.

La mujer que independiente del hombre acciona y esgrime poder recuerda a éste ese espacio-otro que no puede dominar, ese mundo que se le presenta ajeno. Y por ende, debe ser excluido y desautorizado a partir de la categoría de la bruja, que no deja de ser esa mujer que vive y acciona como un varón, sin estar inserta en la lógica de dominación patriarcal.

Resulta paradójico que la villana que posee objetivos de conquista y poder político, es decir con ansias de trascendencia, a la vez sea justamente la más sexualizada y estereotipada en los rasgos atribuidos a la femineidad. *La Madrastra*, que se la caracteriza como vanidosa y quien solo desea la belleza física, es fría, rígida e impenetrable, y *Úrsula* que busca gobernar todo el océano, es coqueta, extrovertida, graciosa y escurridiza. Pero no solo eso: todo en el nivel de la puesta en escena remite a la femineidad. Analizaremos por

qué esta exaltación de la sexualidad femenina atemoriza, tomando elementos del psicoanálisis y de las teorías feministas cinematográficas.

### **Lo femenino como monstruoso y la amenaza de la castración**

La mujer en el cine ha sido desde siempre objeto de contemplación. Ha sido erotizada tanto por el personaje masculino como por el espectador, al punto que en el cine clásico por momentos la narración se congela para la mera contemplación erótica de la mujer. Sin embargo, según Laura Mulvey (1975), en términos psicoanalíticos la figura femenina plantea un problema bastante más profundo. Connota también algo en torno a lo cual gira continuamente la mirada, al tiempo que lo niega: su carencia de pene, que conlleva una amenaza de castración, y en consecuencia, displacer. (Mulvey, 1975, p.5)

Para la teoría psicoanalítica, la mujer siempre significará en el inconsciente del varón la posible amenaza a su poder simbolizado en el falo.

Como vimos, la mujer se define en relación al hombre y por ende, a partir de su diferencia sexual. Esta característica es expuesta de forma brutal en el personaje de *Úrsula*. No solo por su personalidad: todo en ella desde la puesta en escena remite a la genitalidad femenina y a la idea de vacío, de absorción, de viscosidad y de redondez. Su ausencia de falo es visiblemente constatable en el cuerpo y en el espacio que habita.

Simone de Beauvoir remite a este miedo masculino: “Ella es el caos de donde todo ha surgido y a donde todo debe volver algún día: ella es la Nada. Él aspira al cielo, a la luz, a las cimas soleadas, al frío puro y cristalino de lo azul; y bajo sus pies se abre un abismo húmedo, cálido y oscuro, dispuesto a tragárselo; multitud de leyendas nos muestran al héroe que se pierde para siempre al caer en las tinieblas maternas: caverna, abismo, infierno.” (De Beauvoir, 1945, p.154)

La femineidad en *Úrsula* termina siendo no tanto una forma de liberación sexual femenina en la pantalla cinematográfica, sino una estrategia solapada dentro de la norma postmoderna para crear el personaje de un monstruo.

## Conclusión

Sale a la luz a partir de este análisis que las características identitarias de los personajes cinematográficos (en este caso, la maldad) se construyen mucho menos por sus acciones del nivel argumental que por la puesta en escena, las elecciones estilísticas y los preconceptos culturales, sociales y de estructura narrativa que posee el espectador, a los que Bettettini llama “marcas extratextuales”

Las marcas extratextuales no están presentes en el texto pero inciden en el intercambio y la recepción, porque se activan en la situación concreta que el texto es consumido. Estamos frente a suposiciones y conocimientos previos que predisponen en el destinatario actitudes comunicativas no atribuibles al texto sino a la situación de consumo de ese texto. (Bettettini, 1996, p.45)

Estas marcas imponen una bien definida modalidad de uso del texto y una única forma legitimada de acercamiento a su significado. De esta forma, la ideología dominante y el sistema patriarcal percibido como “natural” ya predispone al espectador frente a los personajes.

Dar luz sobre el mecanismo por el cual en ambas villanas la maldad es un atributo “ya dado” a priori independientemente de sus acciones, nos lleva a reflexionar sobre etiquetas que también designamos en la sociedad a las personas diferentes solo guiados por la imagen o preconceptos.

Distanciándonos de este acercamiento legitimado y a partir del análisis desde una mirada crítica, podemos sacar algunas conclusiones. Diremos que tomando a Úrsula como sujeto del enunciado, es decir como personaje en sí mismo, representa una total renovación en cuanto al rol de la mujer y los valores puestos en juego. Es un personaje crítico y con ansias de poder político, que a la vez exhibe en su sexualidad femenina sin pudores ni represiones, es libre y segura de sí misma.

Sin embargo, desde la instancia enunciativa toda esta renovación es negada. Dentro del film y en relación argumental con los demás actantes, *Úrsula* es la antagonista, no nos identificamos con ella sino con *Ariel*, y la misma será vencida.

Desde la puesta en escena, ya vimos lo que hay por detrás de esta aparente liberación sexual. Su hipersexualización, llevada a un nivel grotesco, transforman al personaje en monstruoso. *Úrsula* no se vuelve sujeto por no acatar las reglas masculinas, sino en objeto de temor. Este monstruo desplegado y absorbente, que en el clímax del *film* y al haberse hecho con el tridente (que podemos atribuir como un símbolo fálico del poder de los hombres que ella tanto anhelaba) se alza en toda su magnificencia, termina siendo engullido, como si fuese un castigo divino, por los remolinos del océano hasta el fondo del abismo.

Concluimos entonces que, al menos hasta 1989, la firma *Walt Disney* sigue manteniéndose conservadora y clásica y que, aunque en una primera instancia pareciera haber contundentes renovaciones, poco ha cambiado la representación de la mujer.

Es importante desentrañar los mecanismos ideológicos en las producciones infantil, sobre todo teniendo en cuenta que las películas de *Disney* funcionan como provocadoras e informadoras de las imaginaciones, los deseos, los roles y los sueños de los niños a la vez que sedimentan el afecto y el significado (Giroux. 2002).

Como señalan Dorfman y Matterland (1971), “La literatura infantil es quizás el foco donde mejor se pueden estudiar los disfraces y verdades del hombre contemporáneo, porque es donde menos se lo piensa encontrar” (p.153). Es allí donde hay que arrojar luz, volver materia al sujeto enunciador a partir de sus huellas y reflexionar qué estamos viendo o incorporando, cuando creemos ver algo.

## Bibliografía

BETTELHEIM, B. (1976). *Psicología de los cuentos de hadas*, Crítica: Buenos Aires (2011, 1 ed, 3 reimp.)

BETTETINI, G. (1996). *La conversación audiovisual*, Cátedra: Barcelona

DE BEAUVOIR, S. (1949). *El segundo sexo*. Ed. Siglo Veinte, 1969.

DORFMAN A. y MATTELART, A. (1971). *Para leer al pato Donald*, Siglo XXI: Buenos Aires (ed, 2012)

FONTE, J. y MATAIX, O. (2000). *Walt Disney el universo animado de los largometrajes. (1937-1967)* Tamp; B Editores: Barcelona. (5 ed 2005)

FREUD, S. (1908). *Teorías sexuales infantiles*, Tomo IX de las Obras Completas. Amorrortu: Buenos Aires/Madrid (1980)

GIROUX, H. (2002). *La cultura infantil y las películas de dibujos animados de Disney en Cine y entretenimiento*, Paidós: Barcelona

GREEN, A. (1992). *El complejo de castración*. Paidós: Barcelona

GREIMAS, J. (1971). *Semántica estructural: investigación metodológica*. Editorial Gredos: Madrid

JAMESON, F. (1977). *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo tardío*. Paidós: Barcelona (1991)

MULVEY, L. (1975). "Placer visual y cine narrativo" en *Revista Screen, volumen 16, nº 3*.

PARRONDO COPPEL, E. (2015). "Releyendo a Laura Mulvey 40 años después. Historiografía y feminismo" en *Secuencias: Revista de historia del cine*, Nº 42, págs. 53-72.