



Tipo de documento: Tesina de Grado de Ciencias de la Comunicación

Título del documento: Medios, Cultura e Identidad : hacia una representación del género y la sexualidad en Los Increíbles 1 y 2

Autores (en el caso de tesis y directores):

María Sol Giménez Raineri

Germán Adolfo Serain, tutor

María Marta Villalba, co-tutora

Datos de edición (fecha, editorial, lugar,

fecha de defensa para el caso de tesis): 2023

Documento disponible para su consulta y descarga en el Repositorio Digital Institucional de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires.
Para más información consulte: <http://repositorio.sociales.uba.ar/>

Esta obra está bajo una licencia Creative Commons Argentina.
Atribución-No comercial-Sin obras derivadas 4.0 (CC BY 4.0 AR)



La imagen se puede sacar de aca: https://creativecommons.org/choose/?lang=es_AR



UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES

FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES

CIENCIAS DE LA COMUNICACIÓN

TESINA DE GRADO

Título

**Medios, Cultura e Identidad: Hacia una
representación del género y la sexualidad
en Los Increíbles 1 y 2.**



Tutor/a: Germán Adolfo Serain

Co- tutor/a: María Marta Villalba

Autora: María Sol Gimenez Raineri

DNI 40.536.239

Mail: solgraineri@gmail.com

“Es preciso, por lo tanto, escapar de ese orden y decodificarlo desde otra visión del mundo, es necesario re-comprender la realidad para lograr modificarla. (...) Solo desde otra manera de concebir el mundo puede asignarse un valor al cambio de las estructuras”.

(Héctor Schmucler, en el Prólogo de *Para leer al Pato Donald*,
de Ariel Dorfman y Armand Mattelart)

Introducción:

El objeto de estudio	3
Los Increíbles	6
Los Increíbles II	8
El recorrido hacia la definición del objeto	10
Por qué una saga de Disney es un objeto interesante de estudio	12
Objetivos, marco teórico y metodología	18
Hacia una definición de sexualidad y género y su articulación con Los Increíbles	24
Hacia una definición de construcción identitaria y su articulación con Los Increíbles ...	28
Hacia una definición de ideología y su articulación con Los Increíbles	32

Capítulo 1: Introducción a Disney y las películas animadas

1.1. El mundo mágico de los dibujos animados	38
1.2. Efecto receptivo: un público dual	39
1.3. Walt Disney: Antes vs ahora	43

Capítulo 2: Trama y mensaje

2.1. Los Increíbles	48
2.2. Los Increíbles 2	53
2.3. Diferencias y similitudes: hacia un desplazamiento de 14 años	56

Capítulo 3: Desplazamientos en la Familia Increíble

3.1. Jack-Jack	61
3.2. Dash	64
3.3. Violeta	66
3.4. Bob / Mr. Increíble	69
3.5. Helen / Elastigirl	74
3.6. Los villanos	80
3.7. Otros personajes	83

Consideraciones finales	85
--------------------------------------	----

Anexo: Enlaces a materiales de visionado	88
---	----

Bibliografía y enlaces utilizados	89
--	----

Introducción

El objeto de estudio

El presente trabajo se propone analizar dos películas animadas que se ubican dentro del universo cinematográfico de The Walt Disney Company y que se corresponden a una misma saga: *Los Increíbles I y II*. Los protagonistas del relato son los representantes de una familia tipo: un bebé, un preadolescente, una adolescente, el padre y la madre.



Para comprender las ciencias sociales es necesario indagar en los significados de los conceptos culturales. El género, la sexualidad y la identidad son conceptos representados, en este caso, a través de una interpretación de lo que significan los mismos para Disney. A lo largo de este proyecto intentaré delinear estos tres conceptos para aplicarlos al corpus abordado, pero no serán definiciones cerradas ni únicas. Según la filósofa y socióloga Agnes Heller¹, en las ciencias sociales uno raramente puede utilizar definiciones cerradas de una manera razonable, ya que cuanto más crucial y central es un concepto social, menos puede ser definido. Agrega que la búsqueda de conocimiento verdadero en las ciencias sociales se da a partir de una intención puntual de reconstruir, pintar y comprender cómo ocurrió algo y qué significaba realmente. Por dicho motivo, los tres conceptos mencionados serán definidos en base a lo que creo que es más adecuado a la temática elegida: su representación en *Los*

¹ AGNES HELLER: “De la hermenéutica en las ciencias sociales a la hermenéutica de las ciencias sociales”. En: Ágnes Heller y Ferenc Fehér: *Políticas de la postmodernidad*. Ensayos de crítica cultural, Barcelona, Península, 1989.

Increíbles, observando a su vez que sean acordes a una concepción actual, porque con toda evidencia no tendrán el mismo significado hoy que aquel que hubiesen tenido en la época de las primeras producciones de Disney.

El material a analizar abarca las dos películas animadas de la saga referida, producidas por Pixar (una de las empresas subsidiarias de The Walt Disney Company, dedicada específicamente a la animación), que fueron lanzados en dos momentos socioculturales distintos: la primera es del año 2004 y la otra de 2018. Por este motivo se intentará analizar diferencias y similitudes entre ambas películas, tanto en su trama, como en sus mensajes visibles, en los cambios verificados en sus personajes y sobre todo en la manera en que estén representados los ejes de la temática elegida según cada momento.

Por otro lado, en este recorrido se indagará en torno de dos ejes imaginarios específicos. El primero será el familiar: ¿qué idea de familia está representada en cada una de estas dos películas? ¿Qué rol cumple cada uno de sus integrantes? ¿Cómo interactúan entre sí? En este punto se verá cómo el cuerpo, las acciones, las palabras, los poderes y hasta el lugar que cada uno de los personajes tiene en la historia, habla de cada uno de ellos y constituye una idealización. El segundo eje se vincula con la figura de la mujer: ¿qué ha cambiado en el imaginario relativo a la figura femenina entre los años 2004 y 2018? ¿Cómo y con qué roles están representadas las mujeres en ambas películas? En este sentido, nos apresuramos a señalar que uno de los cambios más notorios que tuvo el gigante comunicacional Disney a la hora de crear la segunda entrega, fue poner como principal figura de acción a una mujer.

Para la licenciada en comunicación social Verónica Asorey², la construcción del objeto de estudio implica poner en relación la práctica teórica con la realidad y se caracteriza por la complejidad, el cambio y el movimiento. Si bien el foco principal de nuestro análisis estará ubicado en la sexualidad y la evolución del imaginario relativo al género, se pondrán de manifiesto también otras cuestiones vinculadas a las anteriores, como por ejemplo las relaciones de poder. ¿Qué género predomina en la posición de poder? ¿Por cuál figura está representado? ¿Cómo operan las películas en el discurso social inserto en la realidad práctica?

² VERÓNICA VIDARTE ASOREY: “El referente empírico”. En *Hacia la tesis: itinerarios conceptuales y metodológicos para la investigación en comunicación*, Universidad Nacional de La Plata, 2012.

Para responder estas preguntas es necesario aproximarnos a las películas que conforman nuestro corpus:

Los Increíbles I es una historia de superhéroes que, ante el descontento general que la sociedad manifiesta hacia ellos, han sido obligados a ocultarse bajo la apariencia de llevar vidas normales. Cuando llega el momento de volver a la acción, tras haber sido llamado para vencer al enemigo, Mr. Increíble (Bob Parr, en su identidad civil), hombre, padre de familia, deja a su esposa superheroína en casa junto a sus hijos (**Ver Material 1**)³. En contraposición, en *Los Increíbles II* los roles familiares cambian: esta vez el intento de llevar a la luz nuevamente a los “super” es llevado a cabo por Elastigirl (Helen Parr), mujer y madre de familia, dejando en la casa a su esposo a cargo de los niños. (**Ver Material 2**)⁴

Según nuestra hipótesis, esto podría ser una consecuencia del espacio de tiempo que media entre ambas producciones: catorce años. Durante este lapso la sociedad cambió y empujó a esta compañía de entretenimiento a adaptarse a las nuevas miradas sobre el mundo que estaban teniendo lugar. Las razones pueden ser diversas, ya sea que hablemos del *branding*, la necesidad de sostener ventas o inclusive una evolución auténtica en su cosmovisión. El punto en cuestión es que en la actualidad es difícil imaginar una productora de contenidos que no incluya en sus productos algún tema de debate instalado en el mundo contemporáneo.

Las exigencias de la sociedad han cambiado, así como sus intereses a la hora de consumir medios de comunicación. Néstor García Canclini⁵ afirma que la comunicación no es eficaz si no incluye también interacciones de colaboración y transacción entre unos y otros, y sostiene asimismo que consumir es participar en un escenario de disputas por aquello que la sociedad produce y por las maneras de usar estos productos. A su vez es un proceso en el cual los deseos se convierten en demandas y en actos socialmente regulados. De esta forma, resulta de mucha importancia en este escrito entender cómo se consumen estas dos películas animadas a lo largo del tiempo, y cómo funcionan en base a los deseos y las estructuras propias de la mercancía.

³ Material 1: <https://vimeo.com/759695891>

⁴ Material 2: <https://vimeo.com/759697302>

⁵ NÉSTOR GARCÍA CANCLINI: “El consumo sirve para pensar”, en *Consumidores y Ciudadanos - Conflictos multiculturales de la globalización*. México: Grijalbo, 1995.

Pero antes de adentrarnos en la complejidad del análisis es necesario hacer una sinopsis de cada una de estas dos películas, a fin de facilitar una mejor comprensión del desarrollo total del escrito:

Los Increíbles I

Esta primera entrega comienza con una entrevista a los superhéroes Mr. Increíble, Frozono y Elastigirl. Los tres se encuentran en una etapa de joven disfrute y éxito profesional. “*Los hombres van a salvar al mundo... ¡Yo no lo creo!*”: con esta expresión Elastigirl pone en la mesa, ya desde el inicio, la idea de una igualdad de los sexos y presenta al género femenino incluido dentro de la categoría de superhéroe.

La película continúa con una serie de actos heroicos, en los cuales Mr. Increíble salva a muchos ciudadanos. Pero las consecuencias de estos actos no resultan ser las deseadas. Así, por ejemplo, es demandado por un hombre al que había rescatado de un intento de suicidio. La opinión pública en general se vuelve en contra de los superhéroes. A raíz de esta desconfianza social contraria a todo aquel que tenga poderes especiales, el gobierno establece un programa para reubicar a los antiguos héroes y, si bien les brinda una amnistía total por cualquier acto previo, los obliga a llevar a partir de ese momento un estilo de vida ordinario, similar al del resto de la sociedad. El uso de superpoderes queda así prohibido.

Es en medio de esos acontecimientos que Mr. Increíble, cuyo nombre en la vida civil es Bob Parr, contrae matrimonio con Helen (Elastigirl).

Luego de quince años, lo encontramos formando una familia junto a sus tres hijos: la adolescente Violeta, un niño de diez años llamado Dash y un bebé: Jack-Jack. El grupo vive en el marco de un estilo de vida típico suburbano en Metroville. Bob trabaja como oficinista en una compañía de seguros bajo las órdenes de un jefe estricto y Helen se dedica al cuidado de los hijos. Durante una cena familiar, Bob y Helen presentan formas distintas de pensar en relación a sus hijos y el estilo de vida que llevan. Cada miércoles Bob sale con Lucio (Frozono), quien es amigo de la familia; pero una noche la rutina cambia, cuando escucha en la radio que un acto criminal está teniendo lugar cerca de dónde él está y se involucra. Poco después, ante el completo desinterés de su jefe frente a una injusticia que se presenta en su

trabajo, impulsivamente lo golpea y pierde su empleo. Al regresar a su casa, ingresa en una habitación privada y recibe un mensaje: una mujer, identificada como Mirage, lo recluta en su identidad de Mr. Increíble para una misión que requiere destruir un robot que se ha salido de control en la isla remota de Palos Locos. Bob acepta la misión, pero decide llevarla adelante en secreto, sin decirle nada a Helen ni a los niños. Este compromiso hace que su humor cambie: pasa los siguientes días entrenando y comparte tiempo con su familia. Finalmente Bob visita a Edna Moda, una diseñadora de trajes de superhéroes, quien confecciona para él una renovada vestimenta. Pero por propia iniciativa no se limita a él, sino que hace trajes especiales para toda la familia. Esta visita será descubierta por Helen más tarde, luego de que Bob sea atrapado durante su misión. Ella irá hacia Bob para descubrir lo que está pasando, pero será también atrapada junto con sus hijos, Violeta y Dash, quienes se habían sumado a escondidas a la aventura.

Es entonces cuando Syndrome, el villano que está detrás de la operación de Omnidroide, el robot destructor, revela su plan: pretende ir a la ciudad, desatar allí el poder devastador del robot, para luego vencerlo públicamente en una pantomima controlada. De este modo espera que la sociedad reconozca que él es un mejor superhéroe que Mr. Increíble, al lograr su victoria sin tener poderes especiales. Su objetivo es poder vender luego sus inventos tecnológicos y que todos puedan ser superhéroes, incluidos aquellos que nacieron sin superpoderes.

Como toda historia destinada al público infantil, hay un final feliz: la familia Increíble logra escapar y vencerá a Syndrome. Éste finalmente no puede destruir su robot, que gracias a su inteligencia artificial logra actuar por su cuenta y volverse en contra de su creador. Sin embargo, la familia Increíble sí logra vencerlo, trabajando en equipo. En un giro final, en el momento del regreso a casa, el bebé Jack Jack, que había sido dejado al cuidado de una niñera, es secuestrado por Syndrome a modo de venganza, y allí se revelan los poderes del pequeño, que logra escapar por sus propios medios. Finalmente, la familia sigue su rumbo.

Anticipando la continuidad de la saga, días más tarde, tras un evento deportivo, la familia festeja un triunfo de Dash cuando desde las profundidades surge un nuevo villano: el Subterráneo. Todos los Parr se ponen entonces sus mascarillas, para enfrentarlo.

Los Increíbles II

Al igual que la primera película, *Increíbles II* comienza con una grabación, que en este caso nos presenta a Tony Rydinger, un chico adolescente, por quien Violeta siente un interés amoroso. Interrogado acerca de los acontecimientos de los cuales ha sido testigo, afirma haber reconocido a Violeta, vestida de superhéroe, al momento de enfrentar a Subterráneo, el nuevo villano a vencer.

A nivel narrativo, esta entrega comienza justo donde terminó la película anterior. La familia pelea contra el nuevo enemigo que ha surgido. Sin embargo, no logran el objetivo: éste escapa y las culpas recaen sobre ellos, ya que los superhéroes continúan siendo ilegales.

Esa misma noche Bob, Helen y Lucio (el mejor amigo de Bob y antiguo compañero súper) son contactados por el magnate millonario Winston Deavor, jefe de la compañía de telecomunicaciones Devtech. Junto con su hermana, Evelyn, experta en tecnología, les explica que planean llevar nuevamente a la legalidad a los súper, a través de una campaña con la cual esperan cambiar la opinión negativa del público sobre ellos. Lo que Winston quiere es que se comprenda que el problema de la sociedad no es cuestión de ignorancia, sino de percepción. Las personas no eligen ver la pelea, ni lo que lleva a la pelea, sino aquello que los políticos deciden que la sociedad vea. Para dar inicio a esta campaña eligen a Elastigirl (Helen) como protagonista de la acción, ya que ella no suele ocasionar tantos daños en sus misiones como su esposo.

Helen acepta y la familia se muda a un nuevo hogar, quedando Bob a cargo de las tareas domésticas, lo cual resulta no ser tan sencillo como él esperaba. En su primera misión, Elastigirl salva a varias personas de un tren fuera de control y descubre que el criminal responsable es Rapta-Pantallas, un villano capaz de manipular a las personas mediante hipnosis a través de pantallas. Mientras tanto, Bob tiene que lidiar en casa con sus tres hijos, quienes se encuentran en diferentes etapas: Violeta es adolescente y está enamorada de Tony, aunque éste no la recuerda pues el abogado de los súper le borró la memoria. Dash, como cualquier niño de su edad, tiene problemas con sus tareas escolares, y Jack Jack manifiesta actitudes típicas de bebé: se despierta por las noches, se irrita fácilmente y demanda una constante atención.

Una noche, mientras Bob duerme, Jack Jack observa una escena de robo en la televisión; luego escucha un ruido y descubre a un mapache robando su basura. Identificándose con la escena que acaba de ver, pelea con el mapache y empieza a manifestar sus poderes. Bob se da cuenta de esto, pero decide ocultárselo a Helen y hacerse cargo de la situación, para evitar que abandone su misión y demostrar que él es capaz de hacerse cargo de las ocupaciones domésticas.

Al no lograr su objetivo, accede a recibir ayuda, primero de Lucio y más tarde de la modista Edna Moda, quien queda fascinada por los poderes del bebé y acepta cuidarlo toda la noche, además de confeccionarle un traje especial para mantener sus poderes controlados.

Helen (como Elastigirl) asiste a una entrevista, en un plan para continuar con la campaña y capturar al Rapta-Pantallas. Conoce a otros súper, que también son ayudados por Deavor, y une fuerzas con Evelyn para construir un rastreador que les permita localizar al villano en su siguiente aparición. El plan resulta exitoso y el Rapta-Pantallas es finalmente capturado, aunque clama ser un inocente repartidor de pizzas. Más tarde, durante una fiesta donde se celebra el triunfo de Elastigirl, Helen sigue inquieta por lo ocurrido y termina deduciendo que la persona presa podría no ser el verdadero villano. Concluye que ese muchacho estaba en realidad siendo manipulado, y mientras le explica esto a Evelyn, ésta se revela como la verdadera persona detrás de todo y la captura. ¿El motivo? La incompetencia de los superhéroes ocasionó la muerte de sus padres, y por ello planea arruinar para siempre la imagen de los súper con la ayuda de su tecnología de hipnosis. Más tarde atrae a Bob a una trampa, capturándolo e hipnotizándolo también, y luego manda a capturar a sus hijos, manipulando a los demás héroes con el mismo método.

Lucio, en su identidad de Frozono, ayuda a los niños a escapar, pero en la acción es capturado e hipnotizado también, dejando por su cuenta a Violeta, Dash y Jack-Jack. Usando el antiguo vehículo que su padre utilizaba en sus días de superhéroe, los chicos consiguen rastrear a sus padres en una fiesta que se desarrolla en un crucero, donde Evelyn lleva a cabo su plan, haciendo que Elastigirl, Mr. Increíble, Frozono y los demás tomen el control del barco y lo pongan en marcha contra la ciudad. A pesar de los esfuerzos de Violeta y Dash por pasar desapercibidos, son descubiertos, pero logran llegar hasta sus padres y consiguen liberarlos de la hipnosis gracias a los poderes de Jack Jack. Trabajando juntos, los Parr consiguen liberar el resto de los súper del control de Evelyn. Helen va a enfrentarla, la derrotará, y de esta manera los súper quedarán legalizados.

En el final de la película, la familia lleva a Violeta a una cita con Tony; pero al notar un asalto en plena ejecución, la chica se disculpa y se dispone a combatir a los criminales, ahora ya como parte de un equipo de superhéroes legales.

Concluido este relato somero de la acción de estas películas, la hipótesis es que la saga de *Los Increíbles* funciona muy bien para introducir el análisis de imaginarios sobre sexualidad, género e identidad. Por supuesto, no se trata de reducir estos conceptos al plano de las relaciones sexuales, pues la sexualidad nos abarca también en el marco de la familia, desde que nacemos y a medida que nos formamos como seres sociales. El filósofo francés Michael Foucault, en el Volumen I de su *Historia de la sexualidad*, determina que de hecho la familia es el foco más activo de la sexualidad: “*La célula familiar, tal como fue valorada en el curso del siglo XVIII, permitió que en sus dos dimensiones principales, marido - mujer y padres - hijos, se desarrollaran los elementos principales del dispositivo de sexualidad, el cuerpo femenino, la precocidad infantil, la regulación de los nacimientos y, sin duda en menor medida, la especificación de los perversos*”.⁶ Afirma que no hay que entender la familia como una estructura social, económica y política que excluya la sexualidad, sino que, muy por el contrario, ella constituye su soporte permanente.

El recorrido hacia la definición del objeto

En mi recorrido de elaboración de esta tesina, cuando me senté por primera vez a pensar el tema a abordar, tuve muy en claro que no sería el primer análisis sobre el imaginario asociado a Disney que existiera. De hecho, cuando me decidí por este camino quise analizar cómo a través de los años Disney ha representado la sexualidad, enfocada de manera particular en la figura femenina. Pensé en un análisis que demostrara, en el marco de ese imaginario, cómo se ha modificado a lo largo del tiempo el rol que cumple la mujer, la ropa que usa, y cómo interactúa con los demás. Buscaba determinar cómo princesas que necesitan de un hombre heterosexual para ser rescatadas se convierten unos años más tarde en valientes guerreras que no requieren de una figura masculina que las sostenga.

En este camino me fui encontrando con varias preguntas. Una de ellas, fue qué pasaría si este análisis se aplicara a una línea temporal más acotada, sobre películas más recientes.

⁶ MICHAEL FOUCAULT: *Historia de la sexualidad I: La voluntad de saber*, Siglo XXI, Buenos Aires, 2002.

Un camino posible fue tomar un corpus de trabajo limitado en temporalidad, que tomara, por ejemplo, producciones desde el año 2016 en adelante. Luego surgió otra idea que me llevó al punto más importante de la cuestión: ¿por qué reducir la sexualidad a un abordaje femenino? ¿Por qué limitarme al análisis de mujeres en búsqueda del amor de un príncipe? En este punto es donde recordé un documento del Instituto de Investigaciones Gino Germani⁷ que define la sexualidad como algo mucho más complejo, que involucra nuestras acciones, lo que decimos, lo que callamos, nuestras emociones, etcétera. Así es como llegué al presente enfoque sobre el objeto de estudio.

Una vez determinadas las películas a analizar, me aboqué a buscar investigaciones sobre este mismo corpus. Un antecedente importante de referencia es un artículo publicado por las españolas Julia Martínez-Cabeza Jiménez⁸ y Estrella Martínez-Rodrigo⁹. En su escrito *La figura materna en el cine de Pixar - El caso de la saga de Los Increíbles*¹⁰ pretenden, entre otros objetivos, analizar qué funciones relevantes desempeña el personaje de la madre en ambas películas, mediante categorías como apariencia física, modo de vestir, edad, mensajes verbales emitidos, modos de reaccionar y de relacionarse con los miembros de la unidad familiar, ambientes en los que se desenvuelve este personaje materno, su dedicación profesional dentro y fuera del hogar, y los valores asociados al personaje.

Con estas dos películas, correspondientes a una misma saga, queda en evidencia, en un marco más acotado y preciso, cómo el paso del tiempo, incluso en un lapso relativamente breve, afecta el imaginario relativo a un mismo universo ficcional, pudiéndose apreciar con mayor claridad la evolución del tratamiento del tema de la sexualidad.

⁷ Instituto Gino Germani: *Cuidados en salud, derechos y género*. Documentos de Trabajo N° 80, septiembre 2018, Buenos Aires.

⁸ Julia Martínez-Cabeza Jiménez es investigadora en Comunicación Audiovisual y Publicidad del Departamento de Información y Comunicación, en la Universidad de Granada. Su área de investigación está vinculada a las redes sociales, el cine de animación y sus efectos educativos.

⁹ Estrella Martínez-Rodrigo es doctora en Comunicación Audiovisual por la Universidad de Málaga, desempeñándose como docente en la Facultad de Comunicación y Documentación de la Universidad de Granada.

¹⁰ MARTÍNEZ-RODRIGO, E.; MARTÍNEZ-CABEZA JIMÉNEZ, J.: *La figura materna en el cine de Pixar. El caso de la saga de Los Increíbles*, *Historia y comunicación social* 25 (1), 35-44. Universidad Complutense de Madrid, 2020. (<http://www.dx.doi.org/10.5209/hics.64587>)

Por qué una saga de Disney es un objeto interesante de estudio

En el curso de los últimos años se vienen desarrollando, tanto a nivel nacional como internacional, múltiples movimientos en defensa de la igualdad y los derechos humanos, en particular en lo que respecta a las mujeres. Estos movimientos han puesto al descubierto discusiones que hasta no mucho tiempo atrás eran prácticamente tabú.

Uno de los temas controvertidos fue (en alguna medida lo sigue siendo) el de la sexualidad, asociada estrechamente a la genitalidad. En el caso argentino, a raíz de la militancia por la educación sexual integral, un sector de la sociedad comenzó a alinearse detrás del lema "Con mis hijos no te metas", sugiriendo que el movimiento feminista pretendía imponer una enseñanza ajena a las concepciones conservadoras, así como una *ideología de género*, expresión genérica que denota un desconocimiento del sentido vinculado a los conceptos de ideología y género¹¹. Los debates generados terminaron por dejar en claro que hablar de sexualidad implica hacer referencia también a la afectividad, la emocionalidad, la identidad de los sujetos, nuestras relaciones y nuestra manera de vincularnos con el mundo.

Volviendo a los cambios culturales generados a nivel global, las producciones de la Walt Disney Company comenzaron a hacerse eco de los mismos, viéndose empujadas a adaptarse a ellos. En realidad esto no responde a un fenómeno nuevo, sino que desde su inicio la empresa ha seguido una línea acomodada a las tendencias culturales.

A Disney no se le escapa nada. En muchos casos, miramos y percibimos el mundo a través de sus ojos, pero en realidad esa mirada no les resulta propia, sino que refleja y reproduce un imaginario socio-cultural ya instalado, que acompaña. Disney nos ha ido mostrando en cada una de sus películas un reflejo de imaginarios sociales contemporáneos a cada producción, que se acomoda a cada época. Las representaciones de los films de 1930 definitivamente no son las mismas que las de 2022. Pero tampoco son las mismas las de 2004 y respecto de las de 2018, años de lanzamiento de *Los Increíbles I y II*.

¹¹ En *Educación Sexual Integral: Guía básica para trabajar en la escuela y en la familia*, Leandro Cahn, Mar Lucas, Florencia Cortelleti y Celilia Veleriano afirman que es un mito que el género sea una ideología. El género, según los autores, se define como el conjunto de aquellos significados sociales dados a las diferencias biológicas entre varones y mujeres, y determinan que los grupos conservadores utilizan la expresión "ideología de género" para invalidar el concepto y la consecuente búsqueda de transformación de las desigualdades sociales atendiendo a las diferencias de género. (<https://www.educ.ar/recursos/151548/educacion-sexual-integral-guia-basica-para-trabajar-en-la-escuela-y-en-la-familia>)

Para comprender cómo operan los imaginarios y las discursividades relativas a la sexualidad y el género, se buscará dar algunas respuestas a las siguientes preguntas: ¿Cuál es el ideario que Disney tiene sobre la sexualidad y el género en *Los Increíbles I y II*? ¿Cómo se construyen dichas representaciones? ¿Cómo influye el contenido de ambas películas en nuestra forma de ver y entender el mundo? ¿Podremos construir nuestra identidad en base a lo que aprendemos como sentido de estas películas y sus personajes? Aunque no sea el objetivo de su productora, estos contenidos funcionan como un elemento de educación sexual, tomando y potenciando referencias propias del pensamiento de la sociedad. Son al mismo tiempo un reflejo y un elemento reproductor y multiplicador de tendencias.

Los films animados comerciales recuperan en general la estructura de la fábula: hay una enseñanza en todos ellos, y esta enseñanza se vincula con saberes de la vida cotidiana, especialmente en el plano de la moral y las costumbres.¹² En este corpus no se necesita rastrear el personaje de una princesa para analizar la sexualidad y el género. Por el contrario, debemos atender a elementos que nos resultan más cercanos, que forman parte de nuestra experiencia familiar cotidiana y nos permiten abordar análisis que exceden las distinciones simples de sexo y género.

Entonces, bajo mi perspectiva de análisis, los productos de entretenimiento / culturales (y de un modo más concreto sus discursos ficcionales) de esta compañía, fundada en 1923, resultan ser un reflejo contemporáneo de un imaginario ya instalado, así como una reproducción de nuestra manera de entender las relaciones y nuestra propia existencia en el mundo. Y esta reproducción tiene lugar en nuestra infancia, a través de estas películas animadas. Esta es la hipótesis que pretendo desarrollar a lo largo de este trabajo.

Para entender esa realidad que Disney reproduce, cabe atender a las palabras del filósofo italiano Gianni Vattimo¹³, quien asegura que la realidad es para nosotros el resultado de cruzarnos y *contaminarnos* con las múltiples imágenes, interpretaciones y reconstrucciones que distribuyen los medios de comunicación, en competencia mutua y sin ninguna coordinación central. Vattimo afirma que hemos entrado en la posmodernidad, y que

¹² MÓNICA KIRCHHEIMER: “Problemas de lectura: lo infantil y lo adulto en la animación comercial contemporánea”, en Revista Oficios Terrestres, Universidad Nacional de La Plata, 2011.

¹³ GIANNI VATTIMO: *Posmodernidad: una sociedad transparente. En torno a la posmodernidad*. Barcelona, Anthropos, 2000.

la sociedad en la cual vivimos es la sociedad de la comunicación generalizada, una sociedad determinada por los medios de comunicación.

Un aspecto para entender mejor de qué manera actúan las películas animadas infantiles sobre sus audiencias es atender a la funcionalidad del medio. Solanas y Getino¹⁴ consideran el cine como un hecho esencialmente ideológico, y por lo tanto político, en tanto es un vehículo de ideas y modelos culturales, tanto como un instrumento de comunicación y proyección social. No obstante, se encargan de aclarar que distinguen entre tres tipos de cine: un primero de corte industrial y comercial; un segundo *de autor*, como un desglose del primero, y un tercero que es el cine de liberación. Parados en la periferia, en tiempos de auge de la teoría de la dependencia, acuñan un tipo de cine que definen como *militante revolucionario*. Es un cine que germinó durante los años setenta en la Argentina y que se asume íntegramente como instrumento de una política y de las organizaciones que la llevan a cabo. La práctica del film tiene destinatarios concretos; vale decir que lo que el film desencadena en determinado ámbito histórico para el proceso de liberación, es también lo que lo define como militante y revolucionario. Asimismo, según los autores, el cine militante revolucionario lo es en tanto el pueblo, a través de las organizaciones representativas y revolucionarias del proyecto liberacionista, le otorgue ese carácter.

Por supuesto, *Los Increíbles I y II* no se inscriben en la línea de un cine militante revolucionario. No constituyen un llamado a la acción, ni son películas inscritas en un movimiento organizado. Por el contrario, son dos muestras de un cine estrictamente comercial. Sin embargo, también en este cine se filtran contenidos ideológicos. Más allá de la presunción de que el cine es de por sí un hecho político, consideramos que también en este caso estamos ante un cine que funciona políticamente. Si bien el objetivo principal de estas producciones es el obtener una ganancia de dinero, lo cual define su carácter comercial, ello no obsta a que un efecto que puede tener lugar por debajo de esa superficie sea que las mismas películas se conviertan en objeto de un debate, o ser convertidas en el foco de una discusión referido a una temática de interés, como lo es hoy la sexualidad, por caso.

¹⁴ GETINO, OCTAVIO Y SOLANAS, FERNANDO: “Hacia un tercer cine”, en Getino, Octavio y Solanas, Fernando (eds.): *Cine, cultura y descolonización*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1973.

Concebimos la política, en términos de Rancière¹⁵, como aquello que transforma órdenes sensibles y formas de percepción, que opera en lo que él nombra como *terreno policial*, haciendo referencia a la distribución sensible instituida. La política corre los umbrales del régimen instituido, e instrumenta el desacuerdo como una reconfiguración del orden de las partes. Según Rancière, la política es para todos, en tanto no es la lucha por el poder, en términos privativos; pero al mismo tiempo no todo es político, en tanto no todos los actos logran trastocar el régimen de sentido establecido.

En relación a esto, si la política transforma órdenes sensibles y formas de percepción, la sexualidad, el género y la identidad no escapan de su marco. En los últimos años, Disney hace aparecer al cuerpo como una forma de pensar la propia subjetividad. Se valoriza asimismo lo sensible. Se ponen en debate cuestiones como las emociones y los afectos.

Los cuerpos, las subjetividades, los deseos, son espacios en los cuales el orden policial configura y guía la perforación y son, por ello, potenciales campos de batalla. Según los psicoanalistas Felix Guattari y Suely Rolnik¹⁶ todo lo que es producto por la subjetivación capitalista (vale decir: todo lo que nos llega a través del lenguaje, la familia y los equipamientos que nos rodean) no implica solo una cuestión de ideas o de significaciones, concretadas a través de enunciados significantes. Si bien en su postura se trata de sistemas de conexión directa entre las grandes maquinarias productivas, las no menos grandes maquinarias de control social y las instancias psíquicas que definen las maneras de percibir el mundo, en este trabajo en particular se trata de películas entendidas como un reflejo y no tanto como productoras de un sentido. Lo cual no obsta a reconocer que hay un circuito de retroalimentación entre estas dos operaciones.

Otro autor que es conveniente tomar en este apartado es Jon Beasley-Murray¹⁷, quien ya desde el título de su escrito propone que la clave del cambio social no es la ideología, sino los cuerpos, los afectos y los hábitos. Algo que para el abordaje de este corpus de análisis es

¹⁵ JACQUES RANCIERE: “La distorsión”, en *El desacuerdo. Política y filosofía*, Buenos Aires, Nueva Visión, 2007.

¹⁶ FÉLIX GUATTARI y SUELY ROLNIK: *Micropolítica. Cartografía del deseo*. Tinta Limón, Buenos Aires, 2005 (pp. 37 a 55 versión impresa; pp. 39 a 53 versión digital).

¹⁷ JON BEASLEY-MURRAY: “La clave del cambio social no es la ideología, sino los cuerpos, los afectos y los hábitos”, entrevista de Amador Fernández-Savater, *elDiario.es*, 20/02/2015. (https://www.eldiario.es/interferencias/podemos-hegemonia-afectos_132_4364592.html)

muy importante. Para este autor, la política no tiene tanto que ver con la ideología, pero sí la tiene la disposición de los cuerpos, su organización y su potencia.

Un ejemplo de lo que se quiere establecer en este punto de análisis, en relación al cuerpo, es la manera en que aparecen dispuestos los cuerpos de los integrantes de la familia Increíble en los afiches promocionales de las películas:



Imágenes correspondientes a las portadas de Los Increíbles I

En cuanto vemos estas imágenes, surgen algunas preguntas. ¿Cómo está dispuesta la corporeidad de cada miembro de la familia en estas portadas? ¿Todos los personajes aparecen en todas ellas? ¿Cuáles son las similitudes y las diferencias entre las mismas?

No es difícil dar respuesta a estas preguntas: Bob es el centro de la familia y el personaje principal, al punto de tener una portada exclusiva para sí. En este punto coincido con Beasley-Murrey, en cuanto a que es en la presencia de los cuerpos y en los afectos donde se verifica un cambio social notorio.

Si bien su interés se centra en la imagen fotográfica o publicitaria, me resulta interesante aplicar a estas portadas algunas ideas del sociólogo y escritor Erving Goffman, quien en un artículo titulado *Gender Advertisements*¹⁸ aborda lo que llama las escenificaciones de la realidad. Una de estas escenificaciones o ritualizaciones típicas, vinculada al establecimiento de lo masculino y lo femenino, contempla que la mayoría de los anuncios que presentan la imagen de hombres y mujeres de manera conjunta, recuerdan la

¹⁸ ERVING GOFFMAN: *Gender Advertisements*, *Studies in the Anthropology of Visual Communication*, vol. 3, núm. 2, 1976, págs. 69-154.

división y las jerarquías tradicionales impuestas entre ambos sexos. La mujer aparece en una posición subalterna, en tanto el hombre es simbolizado en una posición superior, a lo cual contribuye su mayor estatura y corpulencia, representada además en una postura protectora.

Ahora veamos cómo son las portadas en los Increíbles II:



Imágenes correspondientes a las portadas de Increíbles II

¿Qué sucede con estas imágenes y qué diferencia hay en lo que respecta a la disposición de los cuerpos en relación a las anteriores? Aquí ya no hay un Bob individual, y el foco no está puesto sobre su personaje en particular, sino repartido entre todos. Bob y Helen aparecen dispuestos con una mayor simetría, ninguno es presentado como más importante que el otro, e incluso en una de las portadas Bob aparece detrás del resto de los personajes, compensando de este modo su mayor tamaño.

Volviendo a las portadas de la primera película: que Bob desee volver a ser héroe ¿significa acaso que tenga menor afecto por su familia? En términos argumentales, la respuesta sin duda es negativa; pero la forma en que aparecen dispuestos los cuerpos lleva a poner sus sentimientos individuales en el foco principal de la película, dejando en segundo plano las preocupaciones de los demás. Por ejemplo, la de Helen por cuidar a su familia.

Un elemento importante para introducir en este punto es ver qué sucede con lo emocional, con los afectos, los sentimientos. Beasley-Murray entiende este factor como el índice que potencia el cuerpo y el encuentro entre los cuerpos. Esos encuentros pueden ser buenos o malos; los primeros producen afectos positivos, como la alegría, en tanto los malos se relacionan, por el contrario, con la tristeza o el pesar. Se apoya en las definiciones de

Deleuze¹⁹, al remarcar que en tanto el sentimiento es algo privado y personal, los afectos tienen lugar como una intensidad impersonal y colectiva. En *Los Increíbles I* puede apreciarse con claridad cómo el sentimiento vinculado a la gloria de los viejos días de superhéroe es encarnado en Bob de un modo privado, a tal punto que oculta no solo sus acciones, sino también los sentimientos que las promueven.

Finalmente, en relación a lo mencionado anteriormente respecto de pensar el cine animado como un hecho político, este autor afirma que debemos pensar la política como el arte de facilitar encuentros y formar hábitos que construyan cuerpos colectivos más potentes.

Objetivos, marco teórico y metodología

Las dos principales perspectivas teóricas que acompañarán el análisis en esta tesina serán la crítica ideológica y las culturas afectivas, planteadas no como dimensiones separadas sino desde una complementariedad posible.

Objetivos

El objetivo general que me propongo es observar y analizar comparativamente cómo están representados los roles de género y la sexualidad en las películas animadas *Los Increíbles I y II*.

Como objetivos específicos, busco determinar cómo el contenido de ambas películas reproduce una forma de ver, entender y reflejar el mundo, y a su vez establecer si las mismas pueden llegar a influenciar nuestras construcciones identitarias en un plano social y cultural.

Marco teórico

Teniendo en cuenta lo mencionado, no se puede dejar de lado un análisis discursivo de corte ideológico sobre cómo Disney refleja y reproduce un modo de ver y hacer el mundo. Es a través del marco de la crítica ideológica que se puede establecer cómo estas películas funcionan como un conjunto de discursos concretos a través de los cuales podemos entender

¹⁹ Gilles Deleuze fue un filósofo francés, considerado uno de los más influyentes en el país galo durante la segunda mitad del siglo XX.

e identificar procesos ideológicos. Como bien señalaron en su momento Ariel Dorfman y Armand Mattelart²⁰, los personajes de Disney no son míticos, sino axiológicos: en este mundo ficcional se actúa (¿como en el nuestro?) por interés. En este mundo se obra a través de engaños. En este mundo, tal como sucede en el que nosotros vivimos, se establecen diferencias entre las personas.

Al mismo tiempo es necesario un enfoque que indague en los mecanismos por los cuales Disney logra llegar a su público. La manera en que el niño llega a concebir el mundo social no es un proceso lineal ni simple, ya que no sólo implica el conocimiento de las reglas, los valores, las nociones generales y las teorizaciones que el niño alcanza en cada etapa, sino que además refleja las características preexistentes de su entorno sociocultural y la posición del propio niño en este marco. Tal como señala la psicóloga e investigadora Mónica Sorín, la subjetividad involucra no solo las dimensiones relacionadas con el psiquismo, sino también múltiples construcciones socio-históricas.²¹ Disney, a través de los distintos personajes que propone y sus acciones, logra que su audiencia pueda reconocerse e identificarse. Es por este motivo que nuestro enfoque recurrirá al marco de las culturas afectivas.

Antes de proseguir en este apartado, quiero hacer hincapié en la relación que media entre el análisis discursivo como metodología y estos marcos teóricos, y por qué es interesante combinarlos. Según la lingüista argentina Elvira Arnoux²², el análisis del discurso es un instrumento que permite entender las prácticas discursivas que se producen en todas las esferas de la vida social en las que el uso de la palabra forma parte de las actividades que se desarrollan. Una definición que toma de Dominique Maingueneau y que comparto es que el interés que gobierna el análisis del discurso es el de aprenderlo como articulación de un texto y un lugar social; su objeto es aquello que los anuda a través de un modo de enunciación. Resulta importante resaltar el vínculo con el universo social, y que esta metodología permite estudiar el objeto propuesto desde múltiples marcos teóricos. El análisis discursivo es un campo interdisciplinario.

²⁰ ARIEL DORFMAN; ARMAND MATTELART: *Para leer al Pato Donald. Comunicación de masas y colonialismo*. Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores Argentina, 2002.

²¹ MÓNICA SORIN: “Prosociedad y producción infantil de subjetividades”. En *Niños y niñas nos interpelan. Prosociedad y producción infantil de subjetividades*, Montevideo, Nordan, 2004.

²² ELVIRA ARNOUX: “El análisis del discurso como campo interdisciplinario”. En *Análisis del discurso - Modos de abordar materiales de archivo*; Santiago Arcos, Buenos Aires, 2006.

Por otro lado, son un hecho los aportes del psicoanálisis a la teoría de la ideología. Slavoj Žižek²³ hace un planteo sobre la dimensión afectiva a la hora de explicar la manera en que los sujetos se constituyen como tales al asumir como propios los mandatos y las imágenes que ofrece una ideología dominante. Destaca que el dispositivo de interpelación se sostiene en un juego de identificaciones simbólicas e imaginarias, que son las que forman los mecanismos mediante los cuales los sujetos asumen esos mandatos. La identificación simbólica es el punto donde se configura el “ideal del yo”, desde el cual somos observados. En cambio, la identificación imaginaria es aquella que se establece respecto de una imagen en la cual nos encontramos representados.

Si bien las perspectivas teorías ya mencionadas serán las que guíen nuestro análisis principal, a lo largo de nuestro texto dispondremos asimismo ideas tomadas de una bibliografía complementaria que nos permitirá abarcar conceptos relacionados al género, los contenidos animados y otros vinculados al campo del análisis comunicacional. Así, por ejemplo, nos detendremos en preguntas tales como: ¿Qué dicen estos personajes? ¿Cómo lo dicen? ¿Qué dicen estas películas sobre Disney en tanto enunciador?

Los autores principales que trabajaremos en este marco serán Roland Barthes, Ludovico Silva, Ariel Dorfman, Armand Mattelart, Héctor Schmucler y Santiago Gándara. Mediante la crítica ideológica se intentará develar los mensajes que transmiten estos dos films animados y se buscará reconstruir su historia.

Santiago Gándara, profesor y jefe de cátedra de la materia Teorías y Prácticas de la Comunicación II (Comunicación y Cultura) de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires, en un texto donde propone recuperar la tradición crítica, establece: “*La lectura, el análisis o la crítica ideológica, antes que una escuela o una teoría, fue una corriente de investigación que, a partir de la convergencia de la tradición marxista y el entonces novedoso estructuralismo, se propuso dar cuenta en detalle de la mistificación que transforma la cultura pequeño burguesa en naturaleza universal*”²⁴. También toma conceptos centrales de Armand Mattelart y Mabel Piccini: la crítica ideológica trata de desmitificar y desnudar los mecanismos a los que recurre el orden burgués para impedir que el dominado tome conciencia de su condición y de sus intereses.

²³ SLAVOJ ŽIŽEK: “Che vuoi?”, en *El sublime objeto de la ideología*, Siglo XXI, México, 1992

²⁴ SANTIAGO GÁNDARA: “Una reflexión sobre el estado del campo de la comunicación y la cultura”. Cuadernos Críticos de Comunicación y Cultura, 5, 13-27, Buenos Aires, 2010.

Para quienes se ocupan de la fundamentación teórica de la comunicación, la Escuela de Frankfurt es una primera y obligada estación de tránsito y reflexión. A sus principales referentes debemos casi todos los argumentos críticos que hoy pasan por lugares comunes. Así lo delinea Antonio Pascuali y agrega: “Adorno y Horkheimer desarmaron, a partir de su capital de constatación, el mecanismo ideológico y funcional del pensamiento positivo y tecnocrático, dejando al descubierto sus ingredientes y raíces históricos”.²⁵

Sin embargo, Gándara determina que la referencia frankfurtiana de muchas intervenciones está descontextualizada, no tanto porque las condiciones históricas sean diferentes, sino más bien porque se omiten distinciones fundamentales que permitieron afinar la crítica ideológica sin olvidar las determinaciones materiales. Revela que ya no es la burguesía, con sus operaciones ideológicas de naturalización y universalización, la que habla místicamente, sino la corporación mediática, que deviene “un actor más de la vida política y social”. Este es uno de los puntos donde quiero apoyar mi análisis.

Pero antes de comenzar con el análisis puntual sobre las películas y sus personajes, es importante detenernos en otras cuestiones, como el tiempo que media entre estas dos películas y la importancia de los dibujos animados en sí mismos, como medio de representación, para que se llegue a comprender por qué seleccionamos específicamente estas películas dentro del amplio universo Disney.

Para analizar, entender y explicar el imaginario construido en base a la sexualidad en estas películas, es necesario hacer una crítica que pueda dar cuenta de sus mecanismos de reproducción. Como dice Héctor Schmucler²⁶, es en el mundo cotidiano donde debe haber cuestionamiento: las películas animadas forman parte del proceso de transformación de un imaginario colectivo y sin duda deben ser puestas en discusión.

Un autor que nos ayuda a reflexionar sobre este punto es Roland Barthes, quien en su texto *Mitologías* señala que la literatura ofrece ejemplos claros de mitologías artificiales²⁷.

²⁵ ANTONIO PASCUALI: “Releyendo a Marcuse”, en *Comprender la comunicación*, Monte Ávila, Caracas, 1970.

²⁶ HÉCTOR SCHMUCLER. “La investigación sobre comunicación masiva”, *Comunicación y Cultura* N° 4, Galerna, Buenos Aires, 1975.

²⁷ ROLAND BARTHES: *Mitologías*. Siglo Veintiuno Editores, Buenos Aires, 2003. El autor refiere a las mitologías artificiales como un intento por reducir el mito, para liberarnos de él, convirtiéndolo en presa. El

Allí manifiesta: “El lenguaje del escritor no tiene como objetivo representar lo real, sino significarlo”. Así explica que se deba imponer a la crítica, como método de tratamiento, el uso de la sustancia ideológica. Si bien esto claramente puede aplicarse a las primeras producciones de Disney, cabe pensar: ¿*Los Increíbles* tiene como objetivo significar la realidad o tan solo pretende reflejarla -lo cual conlleva también reproducirla- y con ello crecer comercialmente? De ser este sentido, el propósito ya no sería introducir un pensamiento propio sobre la sociedad, pero sí el insertarse en la cotidianidad como el medio distinguido y dominante de una industria que busca tener llegada en un mercado potencial de consumidores a través de productos discursivos audiovisuales, con los cuales les ofrece a sus consumidores una representación de cómo se debe vivir la vida. Esto lleva a pensar también en la incursión de la compañía en casi todos los países del mundo, a través de películas y de su crecimiento en tiendas de venta de *merchandising*, parques temáticos, etcétera.

Metodología de análisis

Como ya mencionamos, este trabajo se centrará en el análisis discursivo de la muestra constituida por las películas *Los Increíbles I* (2004) e *Increíbles II* (2018), correspondientes ambas a una misma saga, desarrollándose un análisis de cada película por separado además de uno comparativo. Los motivos de la elección del corpus son varios. En primer lugar, a lo largo de su historia, los productos de Disney han sido muy analizados, desde el foco de la sexualidad, por cómo fue transformando el rol de sus personajes femeninos. Sin embargo, en los últimos años hemos comprendido que esta mirada es reduccionista, y que debemos entender la sexualidad como algo presente en todos los aspectos de la vida, incluido el familiar. A través de los distintos personajes de una familia tipo, de distintas edades y sexos, es posible llegar a una idea sobre los conceptos que queremos definir. En segundo lugar, se ha elegido el corpus considerando películas que hayan sido taquilleras o al menos hayan tenido un éxito considerable. Según el sitio Box Office Mojo by IMDbPro²⁸, *Los Increíbles I* alcanzó la mayor recaudación en el año de su estreno, en tanto *Increíbles II* llegó al puesto doce a nivel Disney Studio, y actualmente está en el cuarto puesto a nivel general de películas animadas de Disney con más recaudación (la supera el Rey León y a ambas Frozen). Además

mito puede, en última instancia, significar la resistencia que se le opone. El mito artificial es entonces un arma en contra del mito.

²⁸ Link página web: https://www.boxofficemojo.com/?ref =bo_nb_ydw_mojologo

figura en el puesto N°1 según el ranking de Pixar Animation Studios (el estudio que la produjo), en el cual *Los Increíbles I* se ubica en el puesto N°10

Si se plantea que el propósito primario de Disney es la recaudación, sin duda se puede considerar el objetivo cumplido. Pero ¿a qué se debe dicho éxito? Disney no fue siempre la propietaria de Pixar, ni su creadora. Ésta era una empresa competidora y fue adquirida por la compañía en el año 2006. Según un artículo publicado en la revista Forbes²⁹, a principios de la década de los noventa Pixar y Disney se unieron para crear y distribuir películas animadas íntegramente con ordenador. La parte creativa y de realización era de Pixar y la logística y tareas administrativas le correspondían a Disney. Luego de varios éxitos como *Toy Story* y tras múltiples negociaciones llegaron a un acuerdo: “En 2006, contra todo pronóstico, Disney compró el estudio”. Resulta interesante resaltar este dato porque da cuenta de la expansión y crecimiento de una empresa que abarca cada vez más espacios, imponiéndose a otras compañías. También esta impronta nos llevó a querer analizar dos películas de esta productora y no de otra.³⁰ Esto por otra parte abunda en lo relativo al cambio de los objetivos de la empresa: un viraje que nos lleva de la máquina de producción ideológica hacia la empresa netamente mercantil.



El recorrido que se hará en este trabajo será el siguiente: en un primer momento se introducirán conceptos centrales y se analizará la práctica que se lleva a cabo en las películas. En el Capítulo 1 se abordarán las características de los dibujos animados, los diferentes tipos de audiencia y el cambio que Disney ha desarrollado a lo largo de su historia en relación a la

²⁹ Forbes : <https://www.forbes.com.mx/pixar-un-exito-con-el-toque-george-lucas-steve-jobs-y-disney/>

³⁰ Enlace para ver todas las empresas que forman parte de The Walt Disney Company: <https://thewaltdisneycompany.com/about/#our-businesses>

sexualidad, el género y las identidades. El Capítulo 2 presentará distintas etapas: se analizará cada una de las dos películas propuestas por separado en función del momento histórico de su estreno, para luego indagar en las diferencias y las relaciones entre una película y la otra. Luego un punto central, que se abordará en el Capítulo 3, será el análisis de cada miembro de la familia y de los personajes secundarios. Para exponer los objetivos pretendidos tomaremos elementos que se ubican tanto dentro como fuera de las películas: en lo relativo al dentro, se analizarán los personajes, sus acciones, sus relaciones afectivas, la trama y los mensajes que nos tratan de hacer llegar, en tanto desde lo extradiscursivo se indagará a través de entrevistas a los directores y notas periodísticas que puedan dar cuenta de cuál fue la intención en cada caso y cuál la repercusión efectivamente generada.

Se complementará el análisis escrito con recortes audiovisuales como soporte referencial. Por este motivo es conveniente que el lector de este trabajo tenga a mano los enlaces que se encuentran en el anexo, para poder ingresar a la visualización del material cuando la referencia lo indique.

Hacia una definición de sexualidad y género y su articulación en Los Increíbles

La sexualidad

El Instituto Gino Germani hace propios conceptos de Michel Foucault para definir: *“La sexualidad no se refiere propiamente a algún atributo de los cuerpos; es una producción cultural: representa la apropiación del cuerpo humano y de sus capacidades fisiológicas por un discurso ideológico. La sexualidad no es una cosa, un hecho natural e inmóvil en la subjetividad humana, sino el juego de efectos producidos en los cuerpos, conductas y relaciones sociales por un despliegue de una tecnología política compleja”*.³¹ Compartimos la definición y consideramos así la sexualidad en un sentido amplio, no meramente restringida a la genitalidad, sino referida de manera extensiva a la emocionalidad, la afectividad y las subjetividades. Por otra parte, en este abordaje prestaremos una especial

³¹ Instituto Gino Germani: “Sexualidades, género y otras relaciones políticas en el espacio virtual”. Documentos de Trabajo N° 68, septiembre 2013, Buenos Aires.

atención a los desarrollos sobre la sexualidad que se hacen presentes en particular en la narrativa de las películas animadas.

Volviendo a Foucault³², él hace referencia a cuatro conjuntos estratégicos que se despliegan a propósito del sexo, dispositivos específicos de saber y de poder: la historización del cuerpo de la mujer, la pedagogización de sexo del niño, la socialización de las conductas procreadoras y la psiquiatrización del placer perverso. No nos detendremos en la especificidad de cada una de ellas, pero estas estrategias forman parte de la producción misma de la sexualidad. Sobre este concepto Foucault afirma que no hay que concebirlo como una suerte de naturaleza dada que el poder intentaría reducir, ni como un campo oscuro que el saber intenta descubrir, sino que es el nombre que se puede dar a un dispositivo histórico, una gran red de superficie en la cual se encadenan la estimulación de los cuerpos, la intensificación de los placeres, la incitación al discurso, la formación de conocimientos, el refuerzo de los controles y las resistencias, a partir de grandes estrategias de saber y de poder.

Para desarrollar el proceso de pensar la subjetividad, lo cual implica también la emocionalidad y la afectividad, es necesario analizar cómo estas dimensiones, vinculadas al sentir tanto como al comunicar, apuntalan la construcción de la sociedad. Sigmund Freud plantea en *El malestar en la cultura*³³: “¿Qué es lo que los seres humanos mismos dejan discernir, por su conducta, como fin y propósito de su vida? ¿Qué es lo que exigen de ella, lo que en ella quieren alcanzar? No es difícil acertar con la respuesta: quieren alcanzar la dicha, conseguir la felicidad y mantenerla. Esta aspiración tiene dos costados, una meta positiva y una negativa: por una parte, quieren la ausencia de dolor y de displacer, por la otra, vivenciar intensos sentimientos de placer. En su estricto sentido literal, «dicha» se refiere sólo a lo segundo”. Y poco más adelante agrega: “El programa del principio de placer es que fija su fin a la vida. Este principio gobierna la operación del aparato anímico desde el comienzo mismo. Lo que en sentido estricto se llama «felicidad» corresponde a la satisfacción más bien repentina de necesidades retenidas, con alto grado de éxtasis, y por su propia naturaleza sólo es posible como un fenómeno episódico”.

Más allá de que el objetivo primario de Disney sea llegar a la mayor cantidad de público y vender en consecuencia sus productos, sus películas ponen en juego mecanismos

³² MICHAEL FOUCAULT: *Historia de la sexualidad I: La voluntad de saber*, op. cit.

³³ SIGMUND FREUD: *El malestar en la cultura*; Alianza Editorial, Barcelona, 2010.

que llevan a pensar la sexualidad, ubicándola en un lugar de potencial debate. Es crucial entender también cómo el contenido ofrecido es leído como una variante de satisfacción para el público, objetivo acorde a la naturaleza de Disney como empresa de entretenimiento.

En cierto punto, Disney satisface a sus consumidores al mismo tiempo que los lleva hacia nuevas formas de conocer su entorno, centrando sus producciones en diferentes temáticas, instaladas en distintos grados en el imaginario narrativo. Así, por ejemplo, en la película *Intensamente* los protagonistas de la historia son los diferentes sentimientos que habitan en la mente humana: la alegría, el enojo, el miedo, la tristeza. En *Soul* se aborda el desglose de la unidad del alma y el cuerpo, un tema que ya había sido abordado como tópico con cierta frecuencia el marco de la animación destinada al público infantil. Pero en una de sus producciones más recientes, *Red*, surge por primera vez una mención referente al ciclo menstrual femenino.



Imagen correspondiente a la representación del alma en Soul.

El género

Anteriormente se mencionó que a raíz de la militancia por la educación sexual integral (ESI) un sector conservador de la sociedad argentina se alineó detrás del lema "con mis hijos no te metas", sugiriendo que el movimiento feminista pretendía imponerle a los chicos una "ideología de género". Dicho debate pone en evidencia la necesidad de delinear una correcta definición del concepto, lo cual nos ayudará luego, a la hora de aplicarlo al análisis de las películas elegidas para nuestro estudio.

Diferentes autores han intentado delinear este concepto. Destaquemos, sin embargo, desde ahora que, desde una perspectiva progresista, el género es una construcción social y no

está determinado por cuestiones biológicas. En *La dominación masculina*³⁴ Pierre Bourdieu explica cómo las diferencias biológicas han sido utilizadas para fundamentar una división arbitraria que justifica la dominación de un género sobre otro. El cuerpo aparece así impregnado de historia y de sentido. A través de sus representaciones también nos damos cuenta de cómo el género está atravesado por una disputa de poder. Este señalamiento nos conduce nuevamente al momento inicial de *Los Increíbles*: Helen, mujer y madre, permanece en su casa a cargo del cuidado de los hijos, mientras Bob, hombre, trabaja fuera de su hogar y es destacado como figura principal. Esa es la disputa. No se trata de quién es mejor persona o héroe, sino de a quién Disney reconoce, en estas dos películas, con más *poder* en el entramado cotidiano. Además, el género predominante es masculino: Bob aparece como el protagonista principal, Syndrome como el hombre-villano, Lucio como el amigo-hombre de la familia. Hay un personaje femenino complementario: Edna Moda. Pero también responde a un arquetipo, la mujer que brinda un servicio estilístico. En contraposición, en la segunda película de la saga podrá notarse ya una diferencia en relación a este eje. Tal como ya hemos señalado, este cambio que se genera en *Increíbles II* es destacable, porque deja ver resultados de esa disputa social que tuvo lugar en los catorce años que median entre una película y otra.

Por su parte, Judith Butler, en *Deshacer el género*³⁵, afirma que el género es el aparato a través del cual tiene lugar la producción y la normalización de lo masculino y lo femenino, junto con las formas intersticiales hormonales, cromosómicas, psíquicas y performativas que el género asume. Pero no sólo naturaliza estas nociones de lo masculino y lo femenino, sino que también es el lugar donde estos términos se deconstruyen y desnaturalizan. Por esto la autora resalta que hablar de género no implica de manera exclusiva ese binarismo. De hecho, en otro momento establece: “*Si el género es los significados culturales que acepta el cuerpo sexuado, entonces no puede afirmarse que un género únicamente sea producto de un sexo*”. Más adelante, cuando entremos en profundidad en el objeto de estudio, se podrá entender mejor las diferencias que median no solo entre los personajes de Bob y Helen, sino también entre Jack Jack, Dash y Violeta, porque sin duda a los personajes de los tres hijos se les han asignado características en correspondencia con su género.

³⁴ PIERRE BOURDIEU: *La dominación masculina*, Editorial Anagrama, Barcelona, 2000.

³⁵ JUDITH BUTLER: *Deshacer el género*, Editorial Paidós, Buenos Aires, 2006. Cfr. puntualmente el capítulo titulado “El reglamento del género”, que intenta comprender el problema de la regulación. Allí la autora se expone en el sentido de señalar que un reglamento es aquello que regulariza, pero también, siguiendo a Foucault, es un modo de disciplinar y vigilar. Los reglamentos operan a través de normas y constituyen su idealidad. La regulación está ligada al proceso de normalización.

Butler toma como referencia a Simone de Beauvoir³⁶ cuando afirma que el género se construye. La filósofa y escritora francesa, notable activista feminista, sostiene que una *llega a ser* mujer, pero siempre bajo la obligación cultural de serlo, y es evidente que esta obligación no la crea el sexo, sino que se trata de un término en procedimiento, vale decir una práctica discursiva abierta a la intervención y la resignificación. Esta resignificación es el principal desplazamiento que se verá en el análisis de nuestras dos películas.

Más adelante me detendré en la relación entre género e identidad, entendiendo ambos conceptos como performativos y abiertos a la transformación. Por esta razón, cuando introduje anteriormente la problemática hice foco en el hecho de que en la sexualidad no es la genitalidad lo definitorio: no define el género y no son siquiera elementos que estén relacionados de un modo particularmente estrecho. Así es como resulta imposible hacer un análisis integral del tema sin primero entender la base de estos conceptos y la razón de definirlo por separado.

Hacia una definición de construcción identitaria y su articulación con Los Increíbles

Las especialistas en psicología Verónica Marín Díaz y Concepción Solís determinan: *“La construcción de la identidad comienza en la más tierna infancia; sin embargo, no cabe duda de que, a lo largo del proceso de socialización, elementos como la escuela, la familia o el grupo de iguales cobran una gran relevancia. Junto a ellos los medios de comunicación se convierten en el elemento sobre el que los otros pivotan, provocando que sea el que, quizás, más impacto puede provocar en la formación emocional de los sujetos”*.³⁷

Con el objetivo de establecer si las dos películas animadas que conforman nuestro objeto de observación pueden influenciar una construcción identitaria, he indagado en las conceptualizaciones realizadas por varios autores cuyas elaboraciones contribuyen a dar una respuesta adecuada a nuestro interrogante.

³⁶ El pensamiento de Simone de Beauvoir se enmarca en la corriente filosófica del existencialismo. Su obra *El segundo sexo* se considera fundamental en la historia del feminismo.

³⁷ VERÓNICA MARÍN-DÍAZ y CONCEPCIÓN SOLÍS: “Los valores transmitidos por las mujeres de las películas Disney”. Universidad ICESI, 2017. Revista CS, 23, 37-55. DOI: <https://doi.org/10.18046/recs.i23.2296>

Judith Butler sugiere en *El género en disputa*³⁸, acaso su obra más reconocida, que debemos ser cuidadosos al momento de nombrar o pretender reconocer un colectivo. Siguiendo a Foucault, propone que, en el caso de su análisis el género, pero en términos más generales la identidad, es un acto performativo; es decir que en el momento mismo de nombrar o describir, se produce o establece lo que se dice. La identidad funciona en términos normativos, capilares, en tanto la representación funciona como un término operativo dentro de un procedimiento político, que en este caso pretende ampliar la visibilidad y la legitimidad de las mujeres como sujetos políticos. Por otra parte, la representación es la función normativa de un lenguaje que al parecer muestra o distorsiona lo que se considera verdadero en relación a la categoría que abarca a las mujeres. En este sentido, para la autora, el género siempre es un hacer. Por ello aconseja nombrar únicamente la propia identidad como estrategia en aquellos espacios en los cuales no se espera su aparición. En el mismo escrito se pregunta si la identidad no es un efecto de las prácticas discursivas. ¿Hasta qué punto la identidad de género, vista como una relación entre sexo, género, práctica sexual y deseo, es el efecto de una práctica reguladora que podría definirse desde una heterosexualidad obligatoria?

Un autor que nos acerca a delinear este concepto, que es mencionado en los escritos de Butler, es el psicoanalista francés Jacques Lacan. Tomamos a este autor para aproximarlo, a través de su relectura, al eje de las culturas afectivas. Entre sus conceptos fundantes se encuentra el de un “yo” constituido a partir de una instancia de alienación en relación a un otro. Joel Dor³⁹, en su explicación de las ideas lacanianas, señala: “*Como el Yo (Moi) es una construcción imaginaria a través de la cual el sujeto se objetiva a sí mismo para sí mismo, por medio de sus propios representantes, toda la subjetividad está invadida por una paradoja*”. A pesar de que el autor concibe y analiza el estadio del espejo como constituyente de la fase inicial de la evolución psíquica, en el marco de la temática elegida podemos arriesgarnos a decir que hay una *superación* del estadio del espejo: a través de la pantalla podemos ver cómo lo imaginario se construye. Todo lo que hacemos, lo hacemos en función de la mirada de otro, y cuando nos vemos reflejados en una pantalla también necesitamos de un otro que nos reconozca. La imagen en el espejo nos devuelve una imagen en cierto sentido

³⁸ JUDITH BUTLER: *El género en disputa*, en particular el capítulo titulado Sujetos de sexo, género, deseo. Editorial Paidós, Buenos Aires, 2007.

³⁹ JOEL DOR: *Introducción a la lectura de Lacan. El inconsciente estructurado como lenguaje*. En particular el capítulo “La alienación del sujeto en el yo”. Editorial Gedisa, Barcelona, s/f.

completa (aunque no deje de ser ilusoria), una totalidad que nos viene desde afuera. Cabe señalar en este punto que ese *espejo* no se acota al espejo como objeto en sí mismo, sino que bien puede constituirse en un otro: otro niño, una persona cualquiera que veamos viéndonos, un dibujo, una fotografía, cualquier cosa que me devuelva una imagen propia, que remita a una percepción unificada de mí mismo. El Otro puedo incluso ser yo. Siempre es Otro lo que me da mi imagen, lo que me constituye. El yo se construye a partir del intento por copiar una proyección que se origina afuera, en otro, para satisfacer el ideal de un otro significativo, y ese otro viene a nuestra conciencia a través de imágenes y representaciones.

En las películas que ocupan mi objeto de estudio, una persona bien podrá verse identificada con alguno de los personajes. De hecho, significativamente, según lo reconoce el sitio web oficial de Pixar, los poderes de cada personaje están relacionados con su personalidad. Así, Bob es el hombre adulto y trabajador cuyo superpoder es la fuerza, característica asignada históricamente al género masculino. Helen es una mujer y madre adulta y su poder es la elasticidad, representando aquella capacidad de *estirarse* ante cualquier situación y poder estar en todo. Jack Jack es un bebé, por lo que está descubriendo sus poderes de a poco, al tiempo que demanda atención. Dash es un niño, un preadolescente cuyo poder característico es la velocidad, lo cual representa la hiperactividad y actitud que uno espera típicamente de un niño. Y Violeta es una joven adolescente, capaz de hacerse invisible y crear campos de fuerza, interesante metáfora sobre la adolescencia. Y como toda adolescente empieza a descubrir un mundo nuevo de sentimientos y afectos. La identificación, para el psicoanálisis freudiano, es reconocida como la más temprana exteriorización de una ligazón afectiva con otra persona.

Como se dijo, cada poder en los personajes de *Los Increíbles* está relacionado con su personalidad y forma parte de su identidad. Hay una frase interesante para destacar en la película: “Tu identidad es tu posesión más valiosa, protégela a toda costa”. La dice Helen, la madre de la familia, cuando luego de proponerse salvar a su marido deja a los hijos en un escondite. Con esa frase les entrega sus máscaras, que hasta ese momento no tenían. El psicoanalista austríaco Bruno Bettelheim⁴⁰ refiere, en relación al cuento de hadas, aunque en rigor el concepto abarca cualquier ficción de carácter fantástico, que el cuerpo del héroe puede llevar a cabo verdaderos milagros. Al identificarse con él, cualquier niño puede compensar con su fantasía, a través de un proceso de identificación, los déficits reales o

⁴⁰ BRUNO BETTELHEIM: *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*, Crítica, Barcelona, 1994.

imaginarios de su propio cuerpo. Con las películas animadas sucede lo mismo: el espectador siente que puede tener una aventura similar a la del héroe, tomando su lugar. Se proyecta incluso una aceptación de la realidad por parte del niño, en la cual el héroe se convierte de nuevo en un simple mortal cuando la lucha ha terminado. Al acabar la historia, ya no se menciona la belleza o la fuerza sobrenatural del protagonista, cosa que no sucede en cambio con el héroe mítico, que guarda para siempre sus características sobrehumanas. En *Los Increíbles* tiene lugar una mezcla de estas dos lógicas, pues la familia conserva sus poderes, que son parte constitutiva de sí mismos, pero al terminar la historia lo que en verdad importa es cómo se han desarrollado en su fuero más íntimo: como personas y no como superhéroes.

La investigación realizada por los doctores en educación Sara Osuna-Acedo, Javier Gil-Quintana y Carmen Cantillo Valero en relación a *La construcción de la identidad infantil en el Mundo Disney*⁴¹, plantea la hipótesis de que las imágenes utilizadas en las películas de Disney ejercen una presión sobre la construcción de la identidad y, por lo tanto, según afirman, necesitamos conocer si se perciben en efecto como contenidos formativos y si está en manos del público el control de interpretarlos. Una de las preguntas centrales para responder en tal sentido es la siguiente: ¿transmite el cine infantil valores a su audiencia o sólo es una forma de entretenimiento? Una de las encuestas realizadas referida en el trabajo en cuestión ofrece como resultado que un 93,78% de los encuestados consideró que el cine sí es, en efecto, un medio transmisor de valores, frente a un escaso 5,97% que sólo lo consideró como una forma de ocio y entretenimiento. A lo largo de dicha investigación se concluye como demostrado que existe un grado notable de identificación de los sujetos encuestados en relación con estos personajes, encontrándose además cierta reticencia entre los sujetos de género masculino y una mayor propensión entre las mujeres en cuanto a sentir un mayor apego hacia estos modelos.

Esta identificación puede quedar plasmada de diversas maneras, desde niños y niñas procurando disfrazarse de los personajes en cuestión, para verse o sentirse más próximos a ellos, hasta adultos que deciden tatuarse expresiones icónicas como “Hakuna Matata” (El Rey León) u otras similares. Esto guarda relación con el mencionado hecho de que las ficciones en general se consideran, de manera más o menos consciente, transmisoras de valores,

⁴¹ SARA OSUNA-ACEDO, JAVIER GIL-QUINTANA, CARMEN CANTILLO VALERO: “La construcción de la identidad infantil en el Mundo Disney”, Revista Latina de Comunicación Social No.73, pp. 1284 a 1307, 2018 (<https://www.revistalatinacs.org/073paper/1307/66es.html>).

fomentando por lo tanto modelos de conducta. En este marco, las cualidades de los personajes generan una necesidad de imitación.

¿Por qué tiene lugar este fenómeno de atracción? Sigmund Freud va a acuñar el concepto de sublimación para explicar, desde un punto de vista económico y dinámico, ciertas actividades sostenidas por un deseo que no apuntan en forma manifiesta hacia un fin sexual y que son valoradas socialmente. Dice que la pulsión sexual⁴² pone a disposición del trabajo cultural grandes cantidades de fuerza, en tanto la sublimación pone de manifiesto la capacidad plástica de la pulsión por cambiar de objeto y encontrar nuevas satisfacciones. Las ficciones pueden considerarse como una vía de escape que permiten cumplir con las exigencias del yo.

Hacia una definición de ideología y su articulación con Los Increíbles

Como mencioné en el apartado anterior relativo a *Por qué una saga de Disney es un objeto interesante de estudio*, esta compañía está presente en nuestra cotidianidad desde nuestra niñez. A través de sus historias, nos acerca contenidos relativos a la vida y el orden social. En cada producción hay una enseñanza, un personaje sabio que nos da pautas sobre cómo resolver determinados conflictos. Con el *mundo mágico de Disney* aprendemos que siempre hay finales felices, incluso si la historia está atravesada por la muerte, o si ella es incluso la temática central de la película, como lo es en el caso de COCO⁴³. Por supuesto, este aprendizaje deja de ser inocente cuando la discursividad y los imaginarios se transforman en parte de una maquinaria ideológica que nos atraviesa. Tal es lo que denuncia nuestro antecedente principal: *Para leer al Pato Donald*, de Ariel Dorfman y Armand Mattelart⁴⁴. Publicado en 1971, en ese momento el objetivo era dar cuenta de la intención de Disney de

⁴² En 1915 Sigmund Freud define la pulsión como un representante psíquico de los estímulos procedentes del interior del cuerpo, borde entre lo psíquico y lo somático, que se manifiesta como una fuerza constante cuya meta es la satisfacción.

⁴³ COCO es una película animada del año 2017. Producida por Pixar Animation Studios y distribuida por Walt Disney Studios Motion Pictures, cuenta la historia de Miguel, un chico de doce años que es transportado accidentalmente al mundo de los muertos, donde busca ayuda para encontrar a su tatarabuelo músico fallecido y así poder volver con su familia del mundo de los vivos y celebrar el Día de los Muertos, una tradición mexicana.

⁴⁴ ARIEL DORFMAN; ARMAND MATTELART: *Para leer al Pato Donald. Comunicación de masas y colonialismo*. Buenos Aires, Siglo Veintiuno Editores Argentina, 2002.

instalar ciertos estereotipos e ideas determinadas, pero entendemos que hoy los objetivos primarios han cambiado. Creemos que en la actualidad ya no se trata tanto de instalar un imaginario predeterminado, como de reproducir imaginarios que ya están presentes en la sociedad. Para decirlo de otro modo: se trata de hacer contenidos aceptables, incluso hasta cierto punto que puedan ser apreciados como progresistas, y a través de ellos ganar dinero.

La ideología presente en estas producciones recientes de Disney se ofrece como el reflejo natural de lo que ya está dado. Por supuesto, sea ello evidente o no, los contenidos siguen enmarcados en la construcción de una ideología dominante. Y es que, sin ir más lejos, estas producciones están incluidas en la lógica capitalista de una industria cuyo mayor propósito es obtener un rédito económico de sus productos.

A partir de esta hipótesis es que en esta tesina pretendo analizar discursivamente un proceso de transformación. El que media entre las dos películas escogidas, que –cada una a su tiempo– lograron interpelar a sus audiencias de un modo tal que se identificasen con los personajes y sus relaciones. Es en esta identificación donde se dan las condiciones que llevan a la circulación naturalizada de la ideología plasmada en estas ficciones.

Estos films, como tantos otros de la misma empresa, ya son considerados “clásicos de Disney” y en dicho sentido sus discursividades han sido naturalizadas. Pero si se trata de desarrollar una mirada crítica, es necesario desnaturalizar sus discursos y arquetipos, e intentar entender las lógicas y los mecanismos mediante los cuales opera la constitución ideológica. Debe aclararse que no es la intención realizar un trabajo que aborde la historia de Disney o abrir un debate sobre la ESI; el eje central es el análisis discursivo sobre las dos películas escogidas de manera puntual, analizando los efectos reproductores de un determinado imaginario.

Desde una posición crítica, las películas animadas, por más *inocentes* que pretendan mostrarse, no dejan de estar dentro de la lógica mercantilista. En su condición de producto comercial, ambas alcanzaron récords de taquilla. Pero en su dimensión ficcional la propia historia de *Los Increíbles* transcurre en un mundo capitalista, donde hay una cultura laboral, trabajadores, clase media y magnates millonarios con poder de decisión sobre la población. Así podemos llegar a una primera observación: ambas películas parecen borrar las huellas de lo que constituye un régimen de explotación. Desde una mirada ingenua, lo que sucede en las películas, por ser ficcional, y al tratarse por añadidura de un título animado destinado a los

niños, se aprecia como algo evidentemente natural. Vale decir que lo que sucede en la historia no se cuestiona, porque ocurre en una película infantil de superhéroes. No se pretende otra cosa que ver cómo los buenos vencen al villano, y que los superhéroes terminen teniendo un final feliz. De hecho, y esto es algo propio de todas las ficciones, los finales felices resultan catárticos. Es uno de los motivos por los cuales consumimos ficciones.

Aquí debe hacerse hincapié en una de las particularidades de esta saga. Ya se ha mencionado que se trata de una historia sobre una familia. Esto se puede relacionar con algo que establece Martín-Barbero⁴⁵, cuando escribe sobre la cotidianidad familiar: *“Si la televisión en América Latina tiene aún a la familia como unidad básica de audiencia es porque ella representa para las mayorías la situación primordial de reconocimiento. Y no puede entenderse el modo específico en que la televisión interpela a la familia sin interrogar la cotidianidad familiar en que para escapar a la comunicación degradada convierte a la relación yo -tú en el lugar de la verdad”*.

Podemos encontrar un componente adicional, que tiene que ver con el crecimiento del niño-adolescente, y es que también está planteado el conflicto de la adecuación a la normalidad por parte de quien es o se siente diferente, ya sea por tener superpoderes o por estar creciendo. (**Ver Material 3 y Material 4**).⁴⁶ Esto será desarrollado más en detalle en los capítulos correspondientes, dedicados a los miembros de la familia y más específicamente a los personajes de Dash y Violeta.

Ahora bien, la sexualidad, como así también las emociones y los afectos, entran en esta misma lógica. Se puede observar en ambas películas que emergen sentimientos negativos en los personajes ante la no-vida de superhéroe, sentimientos como la tristeza y la frustración. Por el contrario, la ideología dominante en ambas películas muestra emociones positivas asociadas a la proactividad, identificada con las acciones tendientes a salvar el mundo y poder usar libremente sus poderes. Se instituye un mandato de ser felices al final de cada historia, a través de la búsqueda de una justicia que estaría al alcance de todos. Solo depende de la propia motivación individual el poder llegar a esta instancia final feliz.

⁴⁵ JESÚS MARTÍN-BARBERO: *De los medios a las mediaciones*, Editorial Gilli, México, 1987.

⁴⁶ Material 3: <https://vimeo.com/759702894> / Material 4: <https://vimeo.com/759704143>

Por otro lado, veamos qué sucede en relación a los vínculos familiares y laborales. En *Los Increíbles I*, Bob escapa de la lógica familiar y emerge como un individuo aislado bajo dos miradas: por una parte, vemos cómo en su hogar tiene una habitación personal, una especie de espacio individual donde guarda artículos periodísticos, su traje y distinciones diversas de reconocimiento hacia su persona. (Ver Material 5)⁴⁷ Por otro lado, solo él es escogido al momento de ser llamado para una misión secreta, y elige esconder esa situación.

En esta misión debe trabajar con una mujer que es presentada con una corporalidad estereotipada. Una mujer que es cuestionada no por su trabajo, sino por lo que representa como mujer en el marco de la vida de un hombre casado. Entonces, en esta primera película, el otro (su familia y su compañera de trabajo) es reducido a la representación de un peligro, una amenaza que debe ser evitada.

Si nos adentramos ahora en un análisis crítico sobre *Los Increíbles*, el filósofo francés Louis Althusser⁴⁸ enuncia que la reproducción de las fuerzas de trabajo no solo exige una reproducción de su calificación sino también, al mismo tiempo, la reproducción de un esquema de sumisión de los trabajadores a las reglas del orden establecido. Y esto es lo que sucederá a lo largo de estas dos películas. Es cierto que Bob se rebela, al comienzo de *Los Increíbles I*, ante las normas arbitrarias planteadas por su jefe. Pero en relación al género se puede determinar que se presenta un orden que establece quién trabaja afuera del hogar, quién no, qué se considera un trabajo justo e incluso se pone en foco la naturalización del cuidado del hogar como un trabajo no remunerado. Está presente la expresión de un régimen capitalista que marca su influencia sobre la división sexual del trabajo. Es un ejemplo claro de cómo la ideología dominante, a través de unas películas animadas, reproduce y potencia estas lógicas.

Por otro lado, siguiendo la línea sobre los vínculos, la familia es en sí misma un aparato ideológico. Según Althusser, la familia cumple, evidentemente, otras funciones, pero sin duda interviene en la reproducción de las fuerzas de trabajo. Es, según los modos de producción, unidad de producción y/o unidad de consumo. He aquí la importancia del objeto de estudio propuesto y el punto donde se entrelazan la sexualidad y el género con los modos de reproducción del imaginario propio de la ideología dominante.

⁴⁷ Material 5: <https://vimeo.com/759705002>

⁴⁸ LOUIS ALTHUSSER: *Ideología y aparatos ideológicos del Estado*, Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires, 1974.

La ideología, de acuerdo con la definición althusseriana, es el sistema de ideas, de representaciones, que domina el espíritu de un hombre o de un grupo social. He de afirmar que los cambios culturales han empujado a Disney a cambiar en cierta medida la línea de pensamiento de sus producciones en cuanto a los imaginarios relativos tanto a la sexualidad y el género. Lo reiteramos: La ideología está constituida por el conjunto de las ideas, conceptos y representaciones a través de los cuales los hombres y mujeres viven.

Así como lo es la familia, también la ficción en general, más allá de los géneros y los soportes, merece ser considerada un aparato ideológico. *Los Increíbles I y II* son formaciones discursivas de corte ideológico, que reproducen una ideología en dos épocas distintas. Vale decir, son discursos ideológicos distintos, pero en ambos casos Disney, como medio potenciador, hace que estas interpelaciones hacia una ideología dominante funcionen.

Otra definición que aporta Althusser, que nos sirve para terminar de comprender por qué es útil colocar como objeto de análisis las películas animadas de *Los Increíbles* es la siguiente: “*La ideología es sin duda un sistema de representaciones, pero estas representaciones, la mayor parte del tiempo, no tienen nada que ver con la "conciencia": son la mayor parte del tiempo imágenes, a veces conceptos, pero, sobre todo, se imponen como estructuras a la inmensa mayoría de los hombres, sin pasar por su "conciencia". Son objetos culturales percibidos-aceptados-soportados que actúan funcionalmente sobre los hombres mediante un proceso que se les escapa.*” En esta definición, que Althusser ofrece en *La revolución teórica de Marx*⁴⁹, se entiende que existe una relación vivida de los hombres en su mundo, como así también vivimos nuestra propia sexualidad y nuestra propia identidad.

Por último, otro autor que traemos como referencia para este análisis es Ludovico Silva, quien en su escrito *El sueño insomne*⁵⁰ delinea lo que define como la *ideología del subdesarrollo*. Silva toma como objeto de análisis la televisión en los países subdesarrollados y dice: “*La televisión no es un ente abstracto; es, por de pronto, una mercancía que nos hace ver otras mercancías -culturales o no- y nos habla de sus excelencias.*”

⁴⁹ LOUIS ALTHUSSER: *La revolución teórica de Marx*, Siglo XXI, México, 1967. En particular su Capítulo 7: “Marxismo y humanismo”.

⁵⁰ LUDOVICO SILVA: “El sueño insomne”, en *Teoría y práctica de la ideología*. Nuestro Tiempo, Caracas, 1971.

¿De qué manera puede llevarse la cita previa a nuestro análisis, para que nos haga ver estas dos películas animadas de un modo distinto? Las películas animadas son mercancías culturales, son productos armados bajo un presupuesto de costo y venta, que a su vez se complementan luego con otras mercancías (juguetes, disfraces, etcétera). Luego, la definición que antecede habla de las excelencias de la mercancía cultural, y sostiene que es en los monopolios, en las industrias y en los sistemas coloniales donde hay que rastrear la ideología del capitalismo. Desde mi perspectiva, es en este punto donde las películas animadas funcionan mejor ideológicamente: porque sólo necesitan disfrazarse con animaciones, acción, héroes y finales felices.

Otra cuestión para rescatar es la conclusión que Silva toma de un estudio cuantitativo realizado por el profesor y psicólogo venezolano Eduardo Santoro⁵¹. Dicha conclusión dice que la televisión forma en el niño estereotipos en relación a las clases sociales, los grupos étnicos e ideológicos. Estos estereotipos están formados en base al patrón del país en el cual se producen los materiales televisados (en el caso latinoamericano, fundamentalmente los Estados Unidos). De este modo se terminan percibiendo como positivos los elementos propios de la clase alta o media-superior, a los sujetos blancos, a los personajes individualizados, a los occidentales. Se subestima o denigra, en cambio, a los trabajadores manuales, a los miembros de la clase trabajadora o campesina, a los asiáticos, etc. Estos estereotipos se mantienen y son reflejados en la conducta de los niños.⁵²

Debo reiterar que esta tesina no pretende ser un análisis sobre Disney, ni tampoco sobre los debates relativos al género o la identidad en el marco de la sociedad. Pero a través de estas conceptualizaciones se podrá observar y analizar las películas de una forma distinta. Siguiendo a Silva, los nuevos medios de comunicación son el instrumento ideológico esencial para justificar el orden material de las cosas. Son su expresión cabal, pues se basan invariablemente en pintar, con engañosas acuarelas, *un mundo mejor* y hasta invitan de manera desafiante a *gozar la realidad*.⁵³

⁵¹ El estudio en cuestión se titula “La televisión venezolana y la formación de estereotipos en el niño”, Universidad Central, Caracas, 1969.

⁵² Es conocido el experimento con niños y muñecos diseñado por Kenneth y Mammie Clark en la década de 1930 en los Estados Unidos, que ha sido replicado numerosas veces en varios países del mundo, que demuestra cómo influyen los arquetipos en el modo en que los niños perciben el mundo. (<https://youtu.be/ncJ98Lw6H58> / <https://youtu.be/5bYmtq2fGmY>)

⁵³ Esta expresión, “gozar la realidad”, hace referencia en el texto original a un lema promocional de Coca-Cola, que Silva toma como referencia en su escrito.

Capítulo 1

Introducción a Disney y las películas animadas

1.1. El mundo mágico de los dibujos animados

Es en 1937 cuando Disney establece un hito al estrenar *Blancanieves y los siete enanitos*, el primer largometraje animado de la historia. Para llegar a determinar dónde nos ubicamos hoy, no podemos obviar el hecho de que si hay algo que Disney siempre logró mantener intacto desde aquel entonces fue la forma de generar cierta *magia* a través de los dibujos animados. Juan Sklar⁵⁴, escritor y columnista radial, dice en su libro *Ideologías animadas* lo siguiente: “*El cine animado, con imágenes, canciones e historias transmite mensajes de una manera muy poderosa. Se siente en el cuerpo*”.

No importa si nos ubicamos en el año 1937 o en 2018: el imperio de Disney, entendido como una esfera autónoma y extra social, se edifica de acuerdo con las necesidades psicológicas de los niños. Sklar afirma que muchos de los valores a partir de los cuales se criticaba a Disney en la década de 1970 fueron absorbidos por la misma compañía y por toda la industria del entretenimiento infantil en general. Por eso, no resulta ilógico pensar que esta gran maquinaria ideológica se haya visto enfrentada en algún momento a sus propias producciones, impulsando a cambiar el foco que les había dado hasta entonces.

A su vez, el especialista en artes visuales, Vicente Monleón Oliva⁵⁵ afirma que el cine de animación tiene un gran valor cultural, y destaca que, más allá de recrear espacios y lugares en su mayor parte ficticios, actúa como un trasmisor de valores y pautas socialmente aceptadas en el marco de una comunidad de habitantes. Por ende, condiciona a quienes consumen estos productos en la evolución de sus comportamientos.

⁵⁴ JUAN SKLAR: *Ideologías Animadas*. Editorial Galerna, Buenos Aires, 2020.

⁵⁵ VICENTE MONLEÓN OLIVA: “Familias diversas. Ejemplos cinematográficos Disney de nueve estructuras familiares”. Tercio Creciente, enero 2021, pp. 7-31 <https://dx.doi.org/10.17561/rtc.19.5591>

1.2. Efecto receptivo: un público dual

“Creo que la mejor manera de hacer un film es ponerte en el lugar de la audiencia (...) Si piensas así, despertar para contar estas historias es emocionante”. Esto lo dice Brad Bird, director y escritor de esta saga, en una de sus entrevistas⁵⁶, y afirma que los dibujos animados no son solo para los niños. Por eso a continuación se indagará en los dos tipos de audiencia que podemos reconocer en el caso y cómo se diferencian una de la otra.

1.2.1. El público infantil

Hay un imaginario general que sostiene como creencia que las películas animadas de Disney tienen como único destinatario el público infantil y que su contenido, basado en dibujos animados y canciones, apunta a niños que aún no tienen la capacidad de desarrollar tramas complejas. Sin embargo, hay que tener en cuenta, entre otros aspectos, que en los catorce años transcurridos entre *Los Increíbles I* y *II* se han producido cambios profundos en cuanto a la información circulante en la temática específica que aquí estamos trabajando. Además se debe considerar el cambio verificado en el nivel de información general que reciben los chicos. Un chico de doce años en 1970 no es comparable, en muchos aspectos, al chico de doce años de hoy, y esto tiene un correlato en cuanto a la complejidad de las ficciones. Incluso podemos arriesgar que existe una especie de ciclo, por el cual ese crecimiento en la capacidad de análisis infantil, estimulado por un mayor acceso a la información, impulsa a la sociedad hacia nuevas formas de pensar su entorno, lo cual promueve a su vez una evolución de las ficciones, retroalimentando el desarrollo de la industria del entretenimiento. Estas ficciones, finalmente, generan a su vez un reflejo de esa misma sociedad, que impulsa a los espectadores a pensarse en dicho sentido.

Ahora bien, ¿a qué se debe el éxito de una película animada infantil? En *Revueltas animadas y animación revoltosa*, el profesor y especialista en género y la teoría queer, Jack Halberstam⁵⁷ afirma: “Creo que hoy en día las películas de animación tienen éxito porque

⁵⁶ Entrevista a Brad Bird y John Walker, director-guionista y productor, respectivamente de *Los Increíbles 2*: <https://www.youtube.com/watch?v=sd4kecOCTOk>

⁵⁷ JACK HALBERSTAM: “Revuelta animada y animación revoltosa”, en *El arte queer del fracaso*, Editorial EGALES, S.L. Barcelona, Madrid, 2011. Según Halberstam, la palabra *queer* (maricón, bollera, nuito/a) se usa

son capaces de reconocer a ese niño o niña alborotador, el niño o niña que ve a su familia y a sus padres como el problema, el niño o niña que sabe que hay un mundo más grande ahí fuera, más allá de la familia, al que desean acceder". En las películas aquí analizadas puede verse que ninguno de los tres hermanos queda fuera de la acción. Es cierto que no son niños comunes, sino que tienen superpoderes, pero lo importante, que es percibido por el público infantil, es que no se trata solo de un mundo de adultos, sino que también incluye niños, que son capaces de salvar el mundo y pueden hacer el mismo trabajo que sus padres. Esto forma, sin duda, parte del atractivo de estas producciones.

Por otra parte, Halberstam sostiene que *Los Increíbles* basa su historia en el drama presuntamente heroico de la crisis masculina de los cuarenta, centrándose en una noción aynrandiana⁵⁸ o de la cienciaficción, donde a un grupo de personas especiales, que deben enfrentarse a ciertas presiones sociales, se les pide que repriman sus verdaderas capacidades o superpoderes, para así poder encajar en el marco de las aburridas masas.

Traemos en este punto a la psicóloga argentina Paula Wajzman⁵⁹, una de las autoras que critica los planteos del libro de Dorfman y Mattelart *Para leer al Pato Donald*. Una de sus críticas apunta a que estos autores olvidan que se trata de una historieta con ironía, con humor, y son ciegos al deseo, al placer y al poder de lo simbólico. En su escrito se expresa: "*Los chicos, antiguas víctimas de esta ideología, reciben con alegría la existencia de personajes como el Pato Donald, precisamente por la suma de sus defectos, errores, y fracasos, que Dorfman y Mattelart contabilizan (..) Son doblemente placenteras por estar proyectadas en un "adulto"*". Para llevar esta referencia a mi análisis, en ambas películas se verá que parte de esa relación entre el niño y el adulto está definida por los mismos defectos y errores de los padres. Hay allí una imagen que se le busca mostrar al público infantil. Como dice Wajzman: a un niño puede generarle cierto placer ver a sus padres cometiendo errores.

desde los años ochenta como término autoidentificativo, y hace referencia a las disidencias sexuales, a las personas maricas, bolleras, trans*, o con sexualidades no normativas o no heterocentradas, teniéndose en cuenta además la clase social, la etnicidad, la diversidad funcional y otras posiciones sociales. También se refiere a una crítica de las identidades sexuales y de género naturalizadas o especializadas.

⁵⁸ Se refiere a Ayn Rand, filósofa y escritora estadounidense en cuyas obras se defiende el egoísmo, el individualismo y el capitalismo.

⁵⁹ WASJSMAN, PAULA: "Polémica: Las imágenes del imperialismo (I). Una historia de fantasmas", en Lenguajes N° 1, Publicación de la Asociación Argentina de Semiótica, abril de 1974. (<https://ahira.com.ar/ejemplares/1/>)

Sin embargo, Héctor Schmucler⁶⁰ trae a colación el mismo artículo que acabamos de referenciar para hacerle frente: *“Refugiada en la ‘ciencia’ del psicoanálisis, la autora no tiene ojos ni oídos para la significación social de las producciones sociales. Sería ingenuo negar las motivaciones profundas del placer o el rechazo de determinadas lecturas”*. Desde la perspectiva de mi análisis, incluso sin polemizar con Paula Wajzman, la saga de *Los Increíbles* tiene sin duda una significación social. Disney no es inocente en la constitución de sus discursividades. Coincido con Schmucler en cuanto su crítica apunta a que no se debe olvidar el contexto en el cual se inserta una práctica, porque es allí (en el contexto) donde los actos adquieren real significación y se cristaliza una verdad inamovible.

1.2.2. El público real

Hay un concepto que es mencionado con frecuencia a lo largo de nuestra carrera: la subjetividad. Vemos y estudiamos cómo los discursos pueden ser producidos en base a la percepción de cada emisor, siendo la subjetividad una variable de valorización personal y parcial sobre un determinado asunto/idea. Se asocia además este concepto a una correspondencia con emociones y sentimientos. Para la psicología, es algo propio del sujeto singular: la subjetividad es humana, y todos presentamos un punto de vista.

¿Qué sucede con el público adulto en comparación con el infantil, en el análisis de estas películas? Las escenas son las mismas, así como los personajes y los diálogos; pero no será la misma manera de percibir en un caso y en el otro, ni tampoco será igual la influencia de dicha percepción. También entra en la consideración una cuestión temporal: quien haya visto la primera de estas dos películas cuando transitaba su niñez, luego de catorce años no le causarán ninguna sorpresa los poderes de los personajes, ni habrá magia nueva por conocer, sino que esperará encontrarse quizás con algún cambio de estructuras, con variables que hayan sido determinadas por la misma evolución del mundo real y cotidiano, como podría darse en relación a un cambio en la división sexual del trabajo. Este espectador ya sabe que los superhéroes van a pelear y van a ganar. Sin embargo, lo que todavía no sabe es cómo tendrá lugar la evolución señalada.

⁶⁰ HÉCTOR SCHMUCLER: “La investigación sobre comunicación masiva”, en *Comunicación y Cultura* N° 4, Galerna, Buenos Aires, 1975.

Entonces ¿qué es lo que podrá captar el adulto que el niño acaso no llegue a ver? Algunas cosas son, por ejemplo, los diálogos sobre el trabajo de Bob, o sobre las razones que hacen al ocultamiento de los superhéroes. Disney no repararía en detalles menores, que claramente están dirigidos a los adultos, si su audiencia ideal fuesen solo los niños.

En relación a esta dualidad resulta importante regresar a Bettelheim⁶¹. En su texto, el autor se enfrenta al problema de descubrir cuáles son las variables más adecuadas, desde la perspectiva del niño, para promover su capacidad de encontrarle un sentido a su vida, o para dotar de sentido a la vida en general. En su opinión, no hay nada más importante que el impacto que causan los padres y aquellos que están al cuidado del niño, en tanto el segundo lugar en importancia lo ocupa nuestra herencia cultural, si se le transmite al niño de manera correcta. Si bien en su libro toma como referencia los cuentos de hadas, sus conceptos resultan interesantes para ser aplicados en este análisis relativo a las películas animadas.

¿Serán acaso *Los Increíbles* una forma correcta de transmitir la referida herencia cultural? ¿Será una manera adecuada de enseñar sobre la sexualidad, el género y la identidad? Bajo mi perspectiva, la respuesta a estas preguntas es afirmativa, porque en ambos casos se logra trabajar de manera integral el conocimiento de uno mismo y en relación a sus pares.

Señala Bettelheim: *“Para que una historia mantenga de verdad la atención del niño, ha de divertirlo y excitar su curiosidad. Pero, para enriquecer su vida, ha de estimular su imaginación, ayudarle a desarrollar su intelecto y a clarificar sus emociones; ha de estar de acuerdo con sus ansiedades y aspiraciones; hacerle reconocer plenamente sus dificultades, al mismo tiempo que le sugiere soluciones a los problemas que le inquietan. Resumiendo, debe estar relacionada con todos los aspectos de su personalidad al mismo tiempo; y esto dando pleno crédito a la seriedad de los conflictos del niño, sin disminuirlos en absoluto, y estimulando, simultáneamente, su confianza en sí mismo y en su futuro”*.

⁶¹ BRUNO BETTELHEIM: *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*, op. cit.

1.3. Walt Disney: Antes vs. ahora

En este apartado se pretende determinar cómo Disney ha cambiado sus producciones en función de los contextos socio-culturales en los cuales se enmarcan. Como describimos anteriormente, no solo cambia ese entorno, sino también –como parte del mismo– la madurez atribuible a los chicos. Por eso es de mi interés que se comprenda él porqué es importante trabajar en esta tesina sobre la sexualidad desde la mirada de los más chicos y cómo Disney acompaña a través de sus discursividades esa mayor madurez.

La época actual permite pensar nuevas posibilidades. No creemos haber llegado al punto de poder eludir por completo el tabú asociado a los discursos sobre la sexualidad, pero no podemos dejar de atender al hecho de que cada vez más la sociedad se permite enunciar debates vinculados al tema de manera pública. Según el filósofo francés Gilles Deleuze: “*Lo verdadero solo se presenta al saber a través de las problematizaciones y las problematizaciones solo se hacen a partir de prácticas, prácticas de ver y prácticas de decir*”⁶². Es posible que estemos transitando un giro en la concepción de lo verdadero cuando se refiere a las formas en las que la sexualidad se puede enunciar y ver, y por lo tanto vivir. Disney colabora en este proceso al darle visibilidad masiva a la problemática; otros medios hacen lo propio al retomar el asunto mediáticamente; los portales al publicar notas sobre el tema. Son comportamientos posibles porque hay una sociedad que en la práctica está problematizando las formas de verdad tradicionales relativas al tema, que cambia desde el momento en que comienza a decirlas/verlas de un modo diferente.

Las producciones de Disney de ahora abren (intencionalmente) las puertas necesarias para poder hablar de temas como la muerte, las emociones, el alma e incluso la menstruación. Temas sobre los cuales en sus primeras producciones no hacía mención ninguna.

Las películas, como objetos de la industria cultural, nos ponen a reflexionar sobre cómo debemos repensar esos lugares comunes y las categorías de pensamiento. Entonces ¿cuál es la mirada que Disney tiene sobre esos lugares y categorías? Desde una perspectiva comunicacional, no parece que se pretenda instaurar una realidad; sin embargo, a través de una interpretación ofrecida por la compañía, se busca coincidir con la percepción de la realidad que tiene el público, alineando de este modo sus intereses personales con los

⁶² GILLES DELEUZE: *Pericles y Verdi. La filosofía de Francois Chatelet*, Editorial Pre-Textos., Valencia, 1989.

intereses empresariales y políticos de la compañía. Por este motivo es que este trabajo se inicia con un apartado titulado *Por qué Disney es un objeto interesante de estudio*, porque es indispensable comprender cómo ha ganado fuerza, poder y concentración a través del tiempo, gracias a su modo de ganarse el público.

Otro punto a destacar se relaciona con el cambio notorio que se da en lo que entendemos por estereotipo. Siguiendo una línea althusseriana, el estereotipo es el resultante de un modo de captación pragmática, en la cual interviene la actitud emocional y volitiva de los individuos o grupos sociales, y a su vez es un modo subjetivo de aproximación, dominado por lo valorativo. ¿Cuáles son los estereotipos que aparecen en *Los Increíbles I* y cuáles los que aparecen en *Increíbles II*? Si bien este tema también se abordará más adelante, en ambas películas hay estereotipos diversos, desde la apariencia física de un superhéroe, la apariencia física de los padres, los comportamientos de los niños, etc. Las dos películas están construidas sobre la base de muchos estereotipos que las guían, e incluso ante la intención de querer derribar algunos, se terminan construyendo otros.

Un ejemplo, que resulta ser el más obvio, es el estereotipo construido sobre la mujer, que remite a uno de los cambios más grandes que ha tenido la narrativa de Disney a lo largo de los años. Sus historias clásicas presentan una serie de mujeres cuyos cuerpos se asemejan entre sí: delgadas, con caderas y cabellos lacios, sin anteojos, ni brackets, a tal punto que han generado un estereotipo de belleza. Así lo reflejan ciertos memes encontrados en internet:



¿Qué otros casos de estereotipos contruidos podemos abordar? Tomando como un antecedente necesario el libro *Para Leer al Pato Donald*,⁶³ resulta interesante señalar algunos indicios que nos llevan a entender históricamente los mecanismos de constitución del estereotipo, incluso en el contexto de la sexualidad. Así, pues:

1. *Ya en el prólogo, de Héctor Schmucler, hay una parte que introduce el mundo cotidiano: el del deseo, el hambre, la alegría, las pasiones, la tristeza, el amor, donde afirma que es en este mundo donde se resuelve la vida concreta de los hombres, siendo esa vida concreta la que debe cambiar un proceso revolucionario.*
2. *En segundo lugar, siguiendo en el mismo prólogo, se habla del motivo por el cual se utilizan animales como representaciones humanas: por un lado, explica que Donald es la metáfora del pensamiento burgués que penetra en los niños a través de todos los canales de formación de su estructura mental. Es la manifestación simbólica de una cultura que vertebra sus significaciones alrededor del oro, que lo inocenta al despegarlo de su función social. Por otro lado, delinea los atributos de los personajes de Disney: no son mágicos, sino axiológicos; actúan por interés, se engaña y se establecen las diferencias entre los hombres.*
3. *¿Qué lugar se le otorga a cada personaje? En relación al punto anterior, en las Instrucciones para llegar a General del Club Disneylandia hay una cita del Pato Donald que dice: “Ranitas bebés, algún día serán ustedes ranas grandes que se venderán muy caras en el mercado. Voy a preparar un alimento especial para apresurar su desarrollo”. Esto nos muestra cómo el Pato Donald se corre de lo afectivo. Hay un colectivo generalizado donde cada personaje se incorpora en cada hogar como un puente a través del cual se comunican entre sí los seres humanos.*
4. *El texto toma la idea de que la magia de Walt Disney consistió en mostrar en sus creaciones el lado alegre de la vida, siendo que siempre hay, entre los seres humanos, personajes que se parecen o asemejan a aquellos de las historietas. Este punto me parece de vital importancia, porque está relacionado a la identificación que se menciona entre los miembros de la familia Increíble con una familia del mundo real y con él porqué son importantes estas películas como objeto de análisis. Así, Rico McPato es el millonario avaro de cualquier país del mundo que atesora dinero, pero a su vez puede presentar rasgos de humanidad que lo redimen ante sus sobrinos. Donald se describe como el enemigo del trabajo que vive a costa del familiar poderoso. Tribilín es inocente y siempre víctima de sus propias torpezas, que hacen reír. Lobo y Lobito, según los autores, son una obra maestra para enseñar a los niños la diferencia entre el bien y el mal, con simpatía y sin odio. Finalmente, también está el icónico Ratón Mickey y los tres sobrinos del Pato Donald. La familia Disney se*

⁶³ ARIEL DORFMAN; ARMAND MATTELART: *Para leer al Pato Donald*. Op. cit..

edifica así de acuerdo a las necesidades psicológicas, desde una esfera autónoma y extrasensorial.

5. *Los personajes/animales mencionados anteriormente no tienen historia. ¿Por qué sucede esto? Porque la historia la aportan una ideología, los partidismos, el mundo social. Los personajes de Disney se encuentran asociados a todas las clases sociales, países y épocas. Lo cual permite que las producciones de la compañía sean consumidas en todo el mundo.*
6. *Hay un trasfondo moral. El niño aprende un camino ético y estético, y Disney lo potencia mediante imágenes que están hechas en total armonía.*
7. *Disney realiza un trabajo cultural, a través de una colocación de personas y valores que son los comunes a cada sociedad, y desde allí actúa ideológicamente.*
8. *Aparece el adulto: “Ante todo, el niño suele ser un adulto en miniatura. Por medio de estos textos los mayores proyectan una imagen ideal de la dorada infancia, que en efecto no es otra cosa que su propia necesidad de fundar un espacio mágico alejado de las asperezas y los conflictos diarios”. Esto, ¿qué nos quiere decir? ¿Se revive el adulto y los deseos no cumplidos de su propia imagen? Por eso los padres son hacedores, recrean su propia infancia, se nutren de su propia imaginación. Se rompe la brecha generacional, porque el padre se coloca a la altura del niño. No hay un padre y un hijo. Lo imaginario infantil es la utopía pasada y futura del adulto. Hay un quiebre: los adultos crean un mundo infantil donde pueden reconocer sus aspiraciones y concepciones, donde hay consuelo y esperanza. Proyectan sus valores en los niños, y la independencia que el padre otorga a ese niño es la forma misma de asegurar su dominación.*
9. *En las películas, mediante los animales, hay un corrimiento de los padres. ¿Cuál es el rol asignado al padre? La autoridad. Vemos entonces que hay un corrimiento de esa figura: esa imagen no existe y eso hace que la autoridad sea innecesaria. Los niños se rebelan ante las debilidades del adulto; se interioriza esa imagen de falta de autoridad que en realidad da Disney, que no es natural, ni la que debería tener una persona. Además, el niño aprende a odiar socialmente al no encontrar ejemplos en los que encarnar su propio afecto natural. “La rebeldía de los pequeños dentro del cuento es sentida como una rebeldía propia, auténtica, en contra de la injusticia; pero al rebelarse en nombre de los valores adultos, los lectores también interiorizan y acceden a estos valores”. Los niños de las películas son astutos, eficaces, responsables frente a grandulones ineficaces y flojos.*
10. *En relación al punto anterior, si bien hay una ausencia física del padre, no se elimina el poder paterno; pero éste se funda como una relación contractual y dentro de ese perímetro nadie ama a nadie, no hay acción de cariño ni lealtad hacia otro ser humano. Siempre hay un tío, y la sexualidad queda desaparecida. Para estos autores,*

la motivación de este mundo excluye el amor. El lugar natural de la ficción se robustece porque el modo de acercarse al adulto se da en ese mismo plano.

11. *Hay preferencia por lo masculino y desprecio por lo femenino. Los personajes masculinos siempre aparecen acompañados de otro masculino. Esto genera la inexistencia de lo demográfico: no hay sexualidad, porque no muestran de dónde vienen; nacen de la nada. Las mujeres son solteras o viudas.*
12. *Hay clanes de parejas solitarias: el casamiento es inexistente, no hay hogares, no hay padres. ¿Esto es casual?*
13. *Los personajes se corren del acto biológico porque aspiran a la inmortalidad: no tienen edad. El crecimiento del rol de tío como responsable los corre de la autoridad y los corre también de lo afectivo.*
14. *El dinero aflora y esta existencia en Patolandia es una caridad recibida sin entusiasmo. El poder está puesto hacia la derecha, en tanto otros se ubican hacia la izquierda. Abajo no hay posibilidades, y arriba se ubican los poderosos, que son los más viejos, los más bellos o los más ricos. El poder es importante.*
15. *Los personajes no crecen, no nacen, no tienen una génesis, no tienen órganos de relación. No hay percepción, ni generación. Este deslumbramiento se establece de manera inconsciente. Se suprime la historia personal.*

Según Dorfman y Mattelart todos los intentos de Disney, dentro del corpus por ellos analizado, se basan en la necesidad de que el mundo sea aceptado como algo natural. Mediante los animales la naturaleza lo invade todo: el conjunto de las relaciones sociales son pintadas de inocencia para que el niño se identifique con esos animales. A medida que crece, el niño comprende que ese animal conserva sus propios rasgos evolutivos psicosomáticos.

Ahora bien, el mundo en el cual Disney intercepta e impone una ideología, conforme la descripción histórica que acabamos de realizar, no es, como ya lo hemos mencionado, el mismo mundo que nos presenta Disney actualmente. Si bien podemos encontrar algunas semejanzas entre aquellos antecedentes y las películas animadas que nosotros hemos decidido analizar, en este último caso se invita a la audiencia a un mundo que ofrece una mayor libertad de movimiento y creación.

Con todo, como bien dice el libro de Dorfman y Mattelart, es el tipo de ser humano que encarnan los personajes lo que se debe determinar en cada caso. Por este motivo se procederá a continuación a indagar en cada una de las dos películas escogidas qué tipo de ser humano encarna esta familia de superhéroes.

Capítulo 2

Trama y Mensaje

2.1. *Los Increíbles* (2004)

“Hace falta una voluntad de acero para ocultar tus talentos de superhéroe a un mundo que todavía te necesita, pero que ya no aprecia lo que puedes hacer. Luchando contra una barriga abultada y un trabajo aburrido, Mr. Increíble añora los días de gloria en los que defendía la ley y el orden mientras su familia de superhéroes trata de encajar en su vida ‘normal’. El alivio de los tranquilos suburbios llega finalmente años después, cuando la familia descubre un plan diabólico y debe unir sus respectivas fuerzas para salvar el día”.

Así se presenta la sinopsis de la primera entrega de *Los Increíbles* en la página oficial de Pixar. Si desglosamos este enunciado, podemos encontrar marcas que permiten dar cuenta de las lógicas y los pensamientos rectores.

En primer lugar, vemos que se afirma que hay un mundo que necesita del superhéroe, pero no aprecia lo que éste puede hacer. ¿Esto qué quiere decir? Quizás se podría determinar, en un primer acercamiento, que no importa cuál sea tu intención, siempre habrá alguien que no sabrá valorarla o te hará sentirte insuficiente. ¿No es esto algo bastante común en el ser humano, el sentirse como un ser insuficiente?

Luchando contra una barriga abultada y un trabajo aburrido, Mr. Increíble añora los días de gloria en los que defendía la ley y el orden mientras su familia de superhéroes trata de encajar en su vida ‘normal’. Esta oración arranca con la determinación de una característica física: puede señalarse que una barriga abultada simboliza un aspecto negativo, que no se corresponde con una vida de gloria. ¿Cuáles son esos días de gloria? Según esta narrativa, es una vida que tuvo lugar antes del matrimonio, antes del nacimiento de los hijos, en la cual el personaje era un superhéroe valorado, que defendía la ley y el orden. En este enunciado la vida de gloria aparece separada de la *vida normal*, siendo la gloria entendida como algo positivo y, por contraste, la referida *vida normal* como una variable negativa.

Tal como nos lo anticipa la sinopsis, y acorde con el pensamiento socio-cultural imperante en el año 2004, en *Los Increíbles I* queda evidenciada la existencia de una dualidad en cuanto a estilos de vida divergentes. En paralelo con una vida en la cual los superhéroes se

lucen como tales y otra en la que están obligados a someterse a una agobiante rutina, se muestra una primera etapa previa al matrimonio, en la cual no hay todavía hijos y prevalecen las individualidades, y una segunda, caracterizada por las rutinas propias del estar casados y de la paternidad/maternidad.

Bob Parr (alias Mr. Increíble) era un hombre de aspecto musculoso que vivía a pleno su vida de superhéroe; un hombre que esperaba con ansias el aviso por radio que lo reclamara para salvar la ciudad o el mundo. Como cualquier ser humano, se enamora de Elastigirl, una superheroína de aspecto esbelto: ella es una mujer delgada, con una figura hegemónica. La relación entre ambos desemboca en matrimonio, y es a partir de este vértice que se genera un cambio (**Ver Material 6**)⁶⁴. Los superhéroes son rechazados por la sociedad, y son obligados a ocultar sus poderes y a tener una vida *normal*. Una vida que se contrapone a la que tenían, de gente de clase media, aburrida, en la cual no hay aventuras, sino solo ocuparse de las tareas cotidianas, ir al trabajo y a la escuela. Una vida familiar igual a la de todos los demás. No hay poderes que los destaquen: solo una familia más, intentando encajar. Y cuando no todos logran hacerlo, surge el conflicto.

La película nos muestra en varias ocasiones, en los comportamientos de Bob, marcas que nos hablan de una vida que no desea y de otra vida que anhela. Hay en él actitudes que nos hablan de su cansancio, de su fastidio; su expresión ya no es la misma que pudo verse en el inicio de la película, cuando observamos sus días de gloria. Ni siquiera muestra interés en cuanto a involucrarse en temas relacionados a sus hijos. Sin embargo, esto cambia rápidamente cuando en una salida con su amigo escucha en la radio la noticia de un incendio. Un pequeño incidente es suficiente para que vuelva a sentirse como en años previos.

¿Adónde queda ubicada su familia en esta nueva situación? Bob sin duda no es el único que intenta adaptarse a una vida normal: Helen es presentada como una madre dedicada a sus hijos. No hay signos en la película que demuestren que tenga un rol laboral fuera de su hogar. Si bien más adelante nos explayaremos más sobre este personaje, no debe ser ignorado el hecho evidente de la asignación de roles en la familia: la mujer en el hogar, el hombre en la oficina. ¿Cuál es el comportamiento de la madre que muestra la película? ¿Qué actitudes reconocemos rápidamente en ella? Mencionemos por ahora solamente dos: el reto hacia su hijo ante una travesura y el ocuparse de preparar la comida.

⁶⁴ Material 6 : <https://vimeo.com/761265635>

Resulta interesante destacar los pormenores relativos a la relación matrimonial. Como en todo matrimonio ideal, ambos se apoyan mucho el uno en el otro y trabajan como un equipo. Pero en el marco de la identificación y en relación a las interacciones que sostienen, no dejan de ser una pareja con las discusiones que también pueden tener lugar en cualquier pareja (**Ver Material 7**)⁶⁵ De hecho, el guionista Brad Bird reconoce que para escribir muchas escenas se inspiró en discusiones con su propia esposa, y que Elastigirl tiene cosas de ella, así como de su propia madre, a quienes describe como mujeres fuertes, que dicen lo que piensan sin ocultarlo. Respecto de su esposa confiesa: *“Desde que la conocí supe que no me dejaría salirme con la mía. (...) Esperaba lo mejor de mí en todo momento y eso me hizo sentir querer mostrarle mi mejor versión”*.⁶⁶

Hay algo en esta relación y en esa dualidad de vida de los personajes que resulta interesante observar y analizar. Cuando la profesora María Marta Villalba comenta *Psicología de las Masas y Análisis del Yo*⁶⁷, haciendo una relectura del texto de Sigmund Freud, en relación al malestar que supone el vivir con los demás, señala que, sujetos al malestar de la cultura, el vivir con otros, el estar en el mundo con otros, conlleva la necesidad de una renuncia, y en esa renuncia se ubica la represión de ciertas pulsiones, tanto sexuales como hostiles. La represión tiene un papel fundamental en el proceso de construcción de la subjetividad. Es la represión que impide la liberación sin freno de estas pulsiones lo que va a determinar el posicionamiento del sujeto frente a los otros, así como el desarrollo de su eventual neurosis. Cuando uno renuncia a algo, automáticamente un malestar aparece. Ese malestar, como afecto, como síntoma, viene a hablar de nuestra relación con esa renuncia.

¿Se puede identificar un proceso de represión en esta película? Al menos es posible afirmar, sin lugar a dudas, que por el lado de los superhéroes hay una represión que se manifiesta en el hecho de que se ven obligados a ocultar su identidad y reprimir el uso de sus poderes. Este ocultamiento, que es prácticamente una negación de la propia identidad, genera en Bob un sentimiento de angustia en su vida cotidiana. Y no es casual que esa gloria personal que ahora se le atribuye respecto a su rol de superhéroe, pero no en cuanto a su papel de padre.

⁶⁵ Material 7: <https://vimeo.com/763972841>

⁶⁶ Entrevista a Brad Bird, director y guionista de *Los Increíbles 2*, y a John Walker, su productor : <https://www.youtube.com/watch?v=sd4kecOCTOk>

⁶⁷ MARÍA MARTA VILLALBA, “Sobre Psicología de las Masas y Análisis del Yo”, en DANIEL LUTZKY / GERMÁN SERAIN (Comp.), *El sujeto de la comunicación*, Eudeba, Buenos Aires, 2021.

Aparecen síntomas de esa angustia, mostrada como diferentes grados de molestia, que se ve reflejada en varias situaciones y actitudes. Claro está que hay un deseo: el deseo de volver a ser el mejor superhéroe, y que la sociedad lo pueda ver y reconocer. Pero ese deseo se encuentra reprimido. Sin embargo, en cuanto retoma su actividad vuelve a satisfacer ese deseo, con lo cual automáticamente cambia su postura frente a la vida y su relación con su familia, que mejora de inmediato.

Ahora bien, en su esposa Helen, que también es una superheroína, se verifica una represión similar, pues no puede mostrarse como Elastigirl. Pero ella encarna a una mujer, y como representante de dicho género lleva consigo un extenso historial de represiones. Así es como ella aparece renunciando al ámbito laboral, por ejemplo, ante la obligación de hacerse cargo de las tareas de la casa, tanto como en relación a su deseo de ser vista de nuevo como la superheroína que es. Pero ocurre que en ella parecen borrarse las huellas de estas renunciaciones.

Cabe mencionar que más allá de que la actividad de los superhéroes está de hecho vedada por la ley⁶⁸, hay algo más que sucede en relación a Bob y Helen, que no atraviesa a sus hijos: la condición de maternidad/paternidad. Esto lleva a estos protagonistas a cambiar su visión sobre la vida, sus rutinas y obligaciones, adaptándose, incluso al precio de tener que tomar decisiones con las cuales en definitiva no están de acuerdo. La estructura propia del rol se impone a los deseos del sujeto, posibilitando de ese modo la vida en sociedad. Las discusiones que se darán entre Helen y Bob tienen mucho que ver con esto.

Es útil en este punto atender a la diferenciación entre deseo y goce. Freud en su escrito *Más allá del principio de placer*⁶⁹ deja en un punto de lado la idea de que el aparato psíquico está regido por el principio de placer y plantea que hay un más allá, que denomina “pulsión de muerte”. Este cambio conduce a postular que el aparato psíquico no busca siempre necesariamente su propio bien (el placer), sino que también persigue su propia destrucción. La pulsión de vida batalla así, en el aparato psíquico, con la pulsión de muerte. Por su parte, Jacques Lacan introduce el concepto de goce para pensar la satisfacción de la pulsión de vida

⁶⁸ La sumisión de los personajes es en definitiva voluntaria, pues más allá de las leyes ¿cómo podría someterse a un grupo de superhéroes si estos decidieran rebelarse a las normas que se les imponen?

⁶⁹ SIGMUND FREUD: *Más allá del principio de placer*, trad. Joaquín Chamorro Mielke, AKAL, España, 2020.

y la de muerte de manera conjunta. De allí que el goce implique la satisfacción paradójica de una pulsión, en la medida en que atenta contra el propio bienestar del sujeto⁷⁰.

Mucho de lo señalado se ve reflejado en los comportamientos y sentires aparentes de estos personajes. Hay una pulsión vinculada con el deseo de volver a ser vistos como superhéroes, que batalla con el deseo de hacer aquello que por normativa debe hacerse. Dos roles sociales, dos planos de la propia identidad, que chocan en un interesante conflicto. ¿Por cuál de los dos inclinarse? Que vuelvan a la acción, ¿implica la resolución satisfactoria de este conflicto? ¿Es lo que Bob siente? ¿Es lo que Helen siente? ¿Qué sucede en lo que se relaciona con los tres hijos? Cada uno de ellos se encuentra en una etapa diferente: Jack Jack es un bebé, que aún no tiene superpoderes y necesita de alguien que cuide de él. Por su parte, Dash es un niño preadolescente que hace travesuras e intenta llevar una vida normal, pero tiene dificultades para controlar el uso de sus poderes. Violeta, finalmente, es una adolescente tímida que solo quiere ser normal, pero sus poderes, incluso si los oculta, le hacen sentir que no podrá llegar a serlo. De nuevo el tema de la identidad: ¿quiénes son en realidad estos personajes? ¿Lo que ocultan o lo que muestran?

Los dos hijos mayores también viven así las consecuencias de un marco de represión que los frustra, ya sea por no poder usar sus poderes libremente, por obedecer a sus padres, o porque los avergüence el ser diferentes. Es perfectamente posible relacionar estos superpoderes con una metáfora sobre la sexualidad, en el marco de la sociedad y el de la propia familia. Implica entender ese vínculo complejo que se da entre padres e hijos, cómo las decisiones de los primeros afectan a los segundos, y viceversa. También el desarrollo de la propia identidad, en relación a sí mismo y al mundo social.

Los Increíbles I es así una película que tematiza el descubrir del ser y la identidad de cada uno, el aprender a valorar las posibilidades de la vida, lo que es y resulta posible hacer a través de ella. Es asimismo una película que enseña valores familiares, tales como el confiar en el otro y trabajar como un equipo. Pero también es una película que busca atraer a su público a través del presentar los conflictos que implican las variables señaladas hasta aquí, que de un modo u otro reflejan problemáticas con las cuales el espectador puede reconocerse desde su experiencia propia, ya sea un niño, un adolescente o un adulto.

⁷⁰ Esta relación aparece en el Documento de trabajo N°9 de la materia Teorías y Prácticas de la Comunicación III, la cual establece los aportes del psicoanálisis a la teoría de la ideología.

2.2. *Increíbles II* (2018)

Helen es llamada para liderar una campaña que traiga de vuelta a los superhéroes, mientras Bob circula entre las hazañas diarias de una vida "normal" en casa con Violeta, Dash y el bebé Jack-Jack -cuyos superpoderes están a punto de ser descubiertos-. Su misión se descarrila cuando un nuevo villano emerge con un plan brillante y peligroso que amenaza con destruir todo. Pero los Parrs no se intimidan con ningún desafío, especialmente cuando Frozono está a su lado. Eso es lo que hace a esta familia tan Increíble.

Para la llegada de esta segunda entrega de la saga pasaron catorce años en la vida real, pero apenas unos segundos en la narrativa de la historia. La película comienza precisamente en el final de la anterior. Un final que había dejado planteada una continuidad, así como la base de lo que sucedería después. De hecho, *Increíbles II* fue una de las películas más esperadas por aquellos que éramos niños en el momento de ver la primera entrega de la saga.

Ya desde el inicio encontramos un primer guiño en relación a nuestro tema de análisis. Tony, el muchachito enamorado de Violeta, descubre que ella tiene poderes y es interrogado por Rick, el abogado de los superhéroes. En esta escena Tony dice: *“No es su culpa que los superhéroes sean ilegales y a mí me gustan las chicas fuertes”*. También aclara, como si fuese necesario: *“Me siento seguro de mi hombría”*. Bastó ese principio para que pudiéramos darnos cuenta de que, sin correr el paso del tiempo en la ficción, los catorce años que mediaban entre una entrega y otra habían establecido una profunda huella.

Retomando el análisis discursivo en relación al público, este tipo de frases podría pasar desapercibida para el público infantil, más atento a las escenas de acción, pero sin duda genera un sentido en el público ya adulto. ¿Por qué Tony aclara que le gustan las mujeres fuertes? ¿Por qué luego se siente obligado a mencionar la seguridad sobre su hombría?

Si consideramos el principio de este parlamento, *“no es su culpa que los superhéroes sean ilegales”*, surge la pregunta de entonces a quién corresponde esa culpa. La película retoma en su inicio la irrupción y posterior pelea con “El Subterráneo”, un villano monstruoso que visiblemente destruye instalaciones bancarias, entre otros desmanes. Referenciando el mundo real, en la película también aparecen representados la prensa, la ley, los políticos y la policía. Aunque aquí no se pretende hacer un análisis que profundice en la dualidad del bien y el mal, es necesario visualizar el modo en que las instituciones tienen un poder establecido sobre las personas, sobre lo que está permitido hacer y lo que no. Dentro de estos límites también entra en juego lo relativo a la sexualidad y el género.

Si algo hemos aprendido en la carrera de Ciencias de la Comunicación es el gran poder de influencia de los medios. Aprendimos a enfrentarnos no con la realidad, sino con un recorte realizado y manipulado por quien nos la está contando. A leer entre líneas, en otras palabras, intentando ser muy observadores.

En el comienzo de la película Helen manifiesta una postura a favor de obedecer la ley: ella dice que hay que respetarla, seguirla, aceptar el mundo de las obligaciones sociales tal como se nos presenta y ser nosotros quienes nos adaptemos. Por el contrario, Bob, quien desde la primera película mostró su inclinación por buscar ser reconocido como un superhéroe de vuelta, opina que la ley, para ser obedecida, “debería ser justa”. La declaración es relevante, porque delimita un lugar en la relación con los demás, al mismo tiempo que reafirma una identidad propia. ¿Debemos seguir la ley, una normativa sobre la cual la sociedad se ha puesto de acuerdo, incluso si no es justa? ¿Justa según los parámetros de quién? ¿Que está diciendo en realidad este fragmento? ¿Quién determina lo que debemos ser?

Retomando a Althusser, puede decirse que existe una reproducción de la sumisión a la ideología dominante y una reproducción de la capacidad de los agentes de la explotación y de la represión para manipular dicha ideología dominante. El objetivo es asegurar asimismo la dominación por parte de la clase dominante. Dentro de este marco ideológico se inscriben, entre otros, los contenidos relativos a la sexualidad y el género. En *Los Increíbles*, tanto en la primera como esta segunda película, no se nos muestra un mundo ideal, no vemos un reino mágico sino, muy por el contrario, un universo social en el cual, más allá de los superpoderes, que podríamos interpretar incluso de un modo metafórico, se nos enfrenta a los conflictos de la vida común y corriente. El tema de los superpoderes queda en segundo plano y lo que en verdad se discute es el poder simbólico de los mismos, así como el poder de los personajes en tanto personas, como ciudadanos, sus límites, lo que les está permitido y lo que no. Lo que se debate es su conformación identitaria. Que claramente aparece ligada a las cuestiones de la sexualidad y la asignación de roles por género. Como mencioné anteriormente, no se puede hablar de sexualidad sin tocar los puntos complementarios que estamos mencionando. *Los Increíbles* es un constante debate sobre quienes somos.

Bastan quince minutos de la película para entender cómo Disney logra poner en juego, en el marco de las mismas escenas, mensajes diversos destinados a públicos distintos. Un niño tomará las palabras de Helen como viniendo de una madre aburrida que no quiere plegarse a la acción, en tanto alguien con una mayor capacidad crítica entenderá sus razones.

La película comienza a tomar forma cuando aparece Winston, un magnate que es dueño de una empresa de telecomunicaciones. En pos de que los superhéroes vuelvan a la luz afirma que deben resolver un problema de percepción: “*La gente no ve ni la lucha ni sus causas, ven lo que los políticos les dicen*”. Luego explica: “*Hay que cambiar la percepción desde una mejora de las cosas*”. Notemos que estas frases se ubican, de un modo que podríamos describir como casi paradójico, en un punto bastante cercano a lo que dice Héctor Schmucler en el prólogo de *Para leer al Pato Donald*: “*Solo desde otra manera de concebir el mundo puede asignarse un valor al cambio de las estructuras*”.

Las estructuras de poder e influencia social que son descritas en *Los Increíbles*, en la esfera de la política, de la ley, de los medios de comunicación ¿son asimilables a las que de hecho presentaban, a la manera de una denuncia sobre el discurso ideológico de Disney, Dorfman y Mattelart? En una conclusión preliminar, puede considerarse que se reproducen algunos aspectos de su postura. Con la diferencia, que no es anecdótica, de que ahora es la propia compañía Disney la que enarbola el discurso crítico, tomando como destinatario al público más adulto. El libro de Dorfman y Mattelart es una obra considerada de lectura obligada en el marco de la crítica ideológica de la década del setenta. El libro aborda un análisis sobre la constitución simbólica de la familia, la construcción del imaginario infantil en relación a temas como al dinero, la autoridad, el consumo y el ocio. También la sexualidad y el género. Como dice Schmucler: “*Para Leer al Pato Donald se define como un instrumento claramente político que denuncia la colonización cultural común a todos los países latinoamericanos*”.

Ya he mencionado anteriormente que esta saga de Disney de *Los Increíbles* no tiene para nosotros, en tanto objeto de estudio, una finalidad donde prevalezca la constitución de un imaginario ideológico ni político, sino que la consideramos en lo fundamental como un producto meramente comercial. Sin embargo, en su impulso por reproducir un contexto reconocible para los espectadores de diferentes franjas etarias, la saga incorpora referencias como las señaladas, que incorporan un debate que en definitiva hoy forma parte de las discursividades cotidianas del mundo adulto contemporáneo. La maquinaria de producción ideológica hoy no se oculta, sino que se coloca bien a la vista de todos, porque forma parte del producto.

2.3. Diferencias y similitudes: hacía un desplazamiento de catorce años

Pasaron catorce años entre el estreno de la primera y la segunda película de la saga. Cuando termina la escena final de la primera, el público se pregunta: ¿qué habrá pasado con el villano? ¿Cómo habrán continuado los protagonistas con sus vidas? En esos catorce años el mundo cambió de manera abismal, hubo modificaciones importantes a nivel socio-cultural, que marcaron sin duda, como venimos viendo, los lineamientos de esta segunda película.

Luego de su estreno, *Increíbles II* fue foco de múltiples críticas y opiniones. Se posicionó como una puerta al debate relativo a la paternidad, o sobre si Disney intentaba forzar una apariencia de feminismo, a los fines de acomodar mejor su producto comercialmente, entre otras cuestiones. Estos debates se dieron porque resultó inevitable encontrar diferencias sustanciales entre la primera y la segunda película. Más adelante, en los apartados dedicados específicamente a cada uno de los personajes, profundizaremos este tópico, pero es necesario hacer una breve introducción sobre estos desplazamientos.

La principal y más notoria diferencia es que esta vez a quien reclutan para cubrir una misión es a Helen, la mamá. Ella es solicitada para llevar adelante la acción, lo cual obliga a Bob a intercambiar los roles asignados previamente, para ocuparse de cubrir las tareas hogareñas, esas que según la propia película sólo saben realizar bien las madres. Tareas tales como acostar a un bebé, limpiar la casa, hacer la comida o ayudar con las tareas escolares. En la primera película Bob trabajaba en una oficina, mientras Helen es la encargada del cuidado de los hijos, la ropa, la comida y la limpieza. La diferencia entre los roles del padre y la madre está muy marcada. En esta segunda película Disney quiere reflejar con claridad el nuevo lugar que reclaman las mujeres, quienes reivindican su derecho de salir a trabajar, dando por sentado que los padres pueden aprender a quedarse en casa con los hijos. En pocas palabras, que haya una verdadera igualdad en el reparto familiar de las tareas.

Por otro lado, y en relación a lo ya antes mencionado sobre los estereotipos, en la primera película se muestran imágenes de Bob cuando no tenía hijos, no estaba casado y era el mejor héroe del momento. Aquel estado atlético y fuerte desaparece cuando pasan los años. Deja de ser Mr. Increíble para pasar a ser un hombre común y corriente. Se lo muestra como alguien cansado, más gordo, situación que cambia en cuanto decide volver a combatir el crimen. A partir de ese momento elige ponerse de nuevo en forma y mejora su humor, al tiempo que vuelve a sentirse el de antes. ¿Qué nos estaba diciendo la película en ese

entonces? ¿Que si sos hombre una vida de familia te cambia para peor? En la segunda película ya no hay menciones de este sentido; no hay un cuestionamiento estético corporal y esta diferencia no aplica solamente a los integrantes de la familia, sino que es extensiva al resto de los personajes. En la primera parte de la saga, en las escenas que muestran a los superhéroes, el aspecto predominante sigue una especie de estética heteronormativa: deben ser flacos y musculosos, con cuerpos ideales. En cambio, en la segunda parte esto ya no es así. En *Increíbles II* no aparece un cuerpo ideal de superhéroe: hay algunos más bajos, otros más grandes, hasta algunos más ancianos. A su vez, es la figura de Elastigirl la que se muestra modificada según el paso del tiempo.

Sobre este punto hay algo que surge a modo de reflexión: si bien tanto Bob como Helen son figuras construidas en base a estereotipos, en la primera película hay, en lo relativo al cuerpo de Bob, un cuestionamiento que apunta a su estética corporal, pero su rol de superhéroe no es puesto en discusión. Se da por sentado, en su calidad de hombre, que puede asumir ese papel, y por lo tanto el debate se centra en si estará apto para lograr su objetivo. En cambio, si bien en Helen hay también construcciones acerca de su físico (la vemos cuando era más joven y en su etapa de maternidad), el foco que se pone sobre ella es si será capaz de llevar a cabo su rol de heroína siendo madre al mismo tiempo; vale decir, si hay compatibilidad entre su vida de superhéroe y su vida con hijos, algo que en el caso de su esposo no se cuestiona. ¿Por qué otra razón tendría Bob una secuencia dedicada a su transformación física y el resto de los personajes no? ¿Por qué en la segunda película resultó conveniente llevar a la acción sólo a Elastigirl y no a toda la familia como grupo?



Imagen correspondiente a Los Increíbles I (2004)

Retomando a Judith Butler, para esta autora el cuerpo ocupa el lugar de un instrumento o medio a través del cual se relacionan externamente un conjunto de significados culturales. Pero el cuerpo es en sí mismo una construcción de sentidos, algo que puede verse con claridad, por ejemplo, en el caso de los múltiples cuerpos que conforman el cambio de los sujetos en relación al género.

¿Cuáles son los significados que se le asignan a los cuerpos en cada una de estas dos películas? ¿Estos significados tienen una connotación negativa o positiva? Claro está que, tal como venimos analizando el tema, el análisis presentará divergencias al comparar la película de 2004 en relación con la de 2018. En la construcción de los cuerpos de los personajes podrá observarse una externalización de los cambios culturales. Por ejemplo, en el caso de la imagen que se reproduce en la página anterior, tomada de la primera parte de la saga (2004), se denota con claridad la molestia que caracteriza, en el imaginario asociado con lo femenino, el momento en que una mujer se observa en un espejo. Esa imagen representa de un modo casi violento lo que se demanda socialmente a una mujer para ser considerada valiosa, a través de la exigencia de cierta figura, acorde a una estética impuesta desde afuera. Por el contrario, en la misma película Bob se enfrenta, en la secuencia de su transformación física, a un desafío de orden corporal que no está basado tanto en una exigencia social como en un deseo propio de estar mejor, para cumplir con eficiencia su rol de superhéroe (en el contexto de la narración, solo siendo fuerte y musculoso podrá vencer a su enemigo). Por esto decimos que se trata de una construcción: porque varían los significados en base a un dictado social, en un determinado momento socio-cultural, al cual se van adaptando los discursos y las representaciones. Butler afirma que no debemos ver el cuerpo como algo pasivo, sino que al igual que al trabajar sobre el género y la sexualidad, el análisis debe realizarse de un modo amplio y abarcativo.

Otro desplazamiento corporal que se puede encontrar en la saga se corresponde con el personaje del bebé Jack-Jack. En la primera película, éste no tiene poderes; de hecho, es dejado en casa con una niñera cuando sus hermanos se van con la madre a ayudar a Bob. Sin embargo, esos poderes van a ser revelados al final de la película, cuando sea secuestrado por Syndrome. En la segunda parte, en cambio, uno de los hechos más importantes y esperados de la historia tiene que ver con cómo este bebé descubre sus poderes, cómo interactúa con ellos y el desafío que implica el aprender a manejarlos. Esto se retomará más adelante.

Como ya lo hemos mencionado previamente, según Pixar los superpoderes de la familia Parr se relacionan con las respectivas personalidades de cada personaje y el rol que tienen dentro de la familia. Así, como padre/hombre, Bob tenía que ser el fuerte; como madre, Helen tenía que poder estirarse en todas las direcciones para poder manejar los problemas de la casa; Violeta, la adolescente insegura, no quiere que la gente se fije en ella, lo cual resulta acorde con su poder de generar campos de fuerza, que a su vez utiliza en su papel de hermana mayor, para proteger a sus hermanos. Dash, con sus diez años de edad, representa al típico niño hiperactivo a través del superpoder de la velocidad, en tanto el bebé Jack-Jack es mostrado desde el lugar de su potencial, que está por descubrirse.

En la segunda película, los poderes de los personajes siguen siendo los mismos, pero las cosas ocurren de maneras diferentes. Enseguida analizaremos por separado a cada miembro de la familia, para comprender mejor qué ocurre con ellos en su desplazamiento de una película a la otra.

Al margen de esta cuestión, que se analizará en las páginas que siguen, es importante señalar que en una primera mirada alguien podría decir que en estos filmes se tematiza la percepción que una sociedad tiene en relación a los superhéroes y/o sus superpoderes. Pero también puede llegarse a la conclusión de que se pone en consideración que el ser padres puede en sí mismo constituirse como un acto heroico. O mejor aun: el ser familia. Si estas películas llegaron a ser favoritas del público, es porque tocan aspectos que mueven nuestra atención y sensibilidad. Si bien las dos entregas tratan sobre superpoderes, en el espacio central aparece una familia y la visión de lo que ella significa. En una entrevista a Craig T. Nelson y Holly Hunter, quienes en la versión original del film ponen la voz a los personajes de Bob y Helen Parr, respectivamente, Nelson expresa que si a la primera película le fue tan bien en taquilla fue porque se trataba de una familia con poderes extraordinarios, que se aman mucho, tienen una relación especial y funcionan juntos⁷¹.

En muchas otras historias de Disney esto no pasa: los protagonistas son los adultos o bien son los niños; pero acá están todos ensamblados a la par. Los hijos son puestos en un plano de igualdad respecto de sus padres y en la segunda entrega son ellos los que los salvan, pues ningún adulto logra evitar caer en la trampa del villano. Cabe señalar, asimismo, que desde un marco ideológico, esta unidad familiar que se presenta reproduce el arquetipo de la

⁷¹ INCREDIBLES 2 interviews - Bird, Jackson, Odenkirk, Nelson, Hunter, Keener. Canal de Youtube: FOX 5 Washington DC. <https://www.youtube.com/watch?v=H6KTbChugbA>

familia hegemónica tradicional, constituida por la mamá, el papá y los hijos. Aunque esta forma hegemónica continúa siendo muy común, a la vez que inmediatamente reconocible, no deja de ser notable que Disney evite inclinarse por otros esquemas, que planeen desplazamientos por disolución familiar, con padres solteros u otros tipos familiares alternativos.

Volviendo a lo dicho previamente, la familia es uno de los muchos aparatos ideológicos propios del Estado, además de ser también una unidad de consumo. Y si bien Disney, tal como lo viene haciendo desde sus primeras producciones, toca en esta saga el tema del amor de pareja, también apuesta a poner el foco en el sentido de la unidad familiar (esto también debido a que se trata de una marca de estilo de Pixar, su productora). Puede entenderse que esto se debe en buena medida a que es allí donde se ubica el mayor foco de consumo e identificación. Los niños pueden verse reflejados, al igual que los adultos, cuando una película trata sobre las relaciones típicas de una familia. Mucho más identificados, de hecho, que si se tratara de una pareja, con la película girando en torno de esa relación romántica. En la determinación del público objetivo y la adecuación de la trama narrativa al mismo, puede encontrarse la explicación de muchos de los elementos que conforman la historia

El capítulo siguiente analizará más en profundidad estas relaciones de identificación respecto de cada uno de los personajes, así como su evolución de *Los Increíbles* (2004) a *Increíbles II* (2018).

Capítulo 3

Desplazamientos en la Familia Increíble

3.1. Jack-Jack

Jack-Jack es el miembro más pequeño de la familia Parr. Es un bebé que aún no habla, y solo balbucea algunos remedos de palabras. Una de las diferencias más notorias respecto del resto de su familia son sus poderes: también están en desarrollo e incluso no se sabe con seguridad si los tiene o los tendrá. En la primera película este personaje no tiene participación en la acción principal sino hasta el final. Su rol central es representar a un bebé, en el seno de una familia hegemónica, que interactúa con los demás como lo haría un bebé cualquiera.

Sobre el final de la primera película, cuando los personajes están por volver a casa, Helen llama para saber cómo está Jack-Jack, y entonces nota que algo extraño sucede. Los espectadores recién vemos aparecer por primera vez sus poderes cuando el villano intenta secuestrarlo y Jack-Jack, con una evidente expresión de enojo, se transforma y, estrenando de este modo sus poderes, logra escapar de su captor. Bob y Helen, que ven la escena desde lejos, no logran darse cuenta de los detalles de esta transformación. Es el público el que tiene un primer indicio de que las emociones y las reacciones hacia los otros tienen un rol fundamental en esta evolución, en este despertar de los poderes de Jack-Jack, atados al nacimiento de una identidad propia.

En la segunda película, el personaje de Jack-Jack cambia completamente. Sus poderes forman parte del núcleo de la nueva trama y de la sucesión de los hechos. Es un bebé, y como tal busca descubrir el mundo que lo rodea: es curioso por naturaleza, y sus necesidades están bien marcadas (tomar la mamadera, dormir, despertarse varias veces).

La escena en la cual resurgen sus poderes, ya en el marco de esta segunda entrega, tiene lugar cuando se encuentra con un mapache. Aquí emergen múltiples poderes, que se desarrollan sin control. Esto es lo que sucede: Jack-Jack está viendo la televisión, y en la pantalla está teniendo lugar un robo; escucha entonces un ruido y descubre a un mapache que

está robando en la basura de su casa. Haciendo un paralelo con lo que acaba de ver en el televisor, intenta pelear con el mapache, y es de manera elocuente en este contexto donde empiezan a manifestarse sus poderes.

Es importante vincular el desarrollo de este personaje con lo dicho anteriormente sobre el estadio del espejo y las identificaciones. La escena que referimos refleja un comportamiento muy interesante, en particular en un bebé. No hay todavía una capacidad motriz fluida, pero el personaje muestra entusiasmo frente a una imagen que le es ofrecida por la televisión, que es asimilada de manera especular. Esta escena es leída por el personaje desde un mecanismo de identificación, el cual definimos como la transformación que se produce en el sujeto cuando éste asume como propia una imagen que observa, ajena en principio a sí mismo. **(Ver material 8)** ⁷²



*Imagen correspondiente a la identificación del mapache con el ladrón.
Nótese que el animal se encuentra arquetipificado.*

¿Qué sucede en la realidad? No es casual que los poderes de Jack-Jack sean incontrolables: esto es acorde al hecho de que un bebé no tenga aún un control pleno sobre sus mecanismos corporales, ni tampoco una personalidad definida. El recién nacido descubre el mundo a medida que lo vive y aprende a controlar su relación con él a través del tiempo. Hay momentos en los cuales Jack-Jack, si no le dan lo que desea, se enoja y –superpoderes mediante, no controlados todavía– se transforma, para retomar la *normalidad* en cuanto su padre cede y lo conforma. Si tomamos la definición de Germani, la sexualidad está representada en Jack-Jack a través de sus emociones, en sus afectos, en las formas en las que comienza a interactuar con el mundo que lo rodea. Esos afectos son lo que sobre el final de la

⁷² Material 8: <https://vimeo.com/761254383>

segunda película van a salvar a su familia. Por otra parte, también serán sus poderes los que servirán para que a su madre se le caigan las anteojeras que le dificultan ver la realidad, en cuanto a la valoración que hace de su hijo menor. Jack-Jack en varias ocasiones va a mostrar un empuje particular en relación a su mamá: la reconoce cuando la ve en la televisión, y cuando con sus hermanos entra en un barco a rescatar a sus padres, de inmediato se concentra en la búsqueda de ella. La expresión de las emociones, desde el extremo del capricho hasta la vinculación plena por afecto con los demás, constituye un elemento fundamental en la construcción del personaje.

Una cuestión que cabe retomar en relación al personaje es la necesidad de que alguien lo cuide de manera constante, por el hecho de ser un bebé, ya sea que esta función la cumpla su familia o una niñera. Incluso cuando están a punto de enfrentar al Subterráneo, el pensamiento de Helen es que alguien cuide de Jack-Jack. Esto se planteará como un problema entre quienes deban turnarse para cuidarlo. **(Ver material 9)** ⁷³ La necesidad de cuidados por parte de un otro adulto es máxima, dada la edad de este personaje. Pero esto nos habla tanto de una indefensión biológica como de una identidad que todavía está por constituirse, lo cual también constituye una carencia.

Otro aspecto fundamental que cabe analizar aquí es que Bob, al no poder controlar la situación con Jack-Jack, para poder dormir un poco lo termina dejando a cargo de Edna Moda. ¿Esto significa que un padre no puede ser capaz de controlar a su bebé? ¿Qué es lo que se insinúa con esta escena? Porque en la película queda claro que Bob no lleva a su hijo a Edna para que le confeccione un traje, sino que lo lleva para poder descansar un poco. Por ende, el mensaje implícito es que un padre no puede estar a la misma altura que una madre (o que una mujer, en general, en este caso) para cuidar de su propio bebé, ya que dicha tarea exige de cuidados constantes y el padre no podría cubrirlos de un modo satisfactorio más que por unas cuantas horas.

Veamos a continuación las diferencias que median cuando se trata ya no de un bebé, sino de un niño de diez años de edad.

⁷³ Material 9: <https://vimeo.com/761255619>

3.2. *Dash*

Dash es el segundo hijo de la familia Parr. Tiene diez años y a diferencia de su hermano menor él sí tiene ya un poder definido: la velocidad. Por su edad, tener superpoderes resulta para él algo *cool*, algo que lo hace único, especial, y como sucedería con cualquier niño quiere sacar provecho de sus capacidades: así procura burlarse de sus profesores, y hace uso de sus capacidades especiales como un juego más que con responsabilidad. Se caracteriza por ser un personaje aventurero y ambicioso por la acción. Es inquieto, pero en un punto consigue tomar conciencia de la situación y del lugar que ocupa, convirtiéndose en héroe, pero sin dejar de ser un niño, con sentimientos de afecto hacia su familia. Esto marca una primera diferencia fundamental en relación a su hermano menor.

Otra característica es que al estar al borde de la pre-adolescencia, la palabra de ciertos referentes en particular, como pueden ser sus padres o los medios de comunicación, influyen de forma potente en él. La especialista en psicología infantil María Elisa Pizzo, en la introducción de su escrito sobre el desarrollo de los niños en edad escolar dice: *“El infante humano, a diferencia de otras especies, se caracteriza porque en su desarrollo realiza simultáneamente su inserción en la cultura y su constitución subjetiva”*. Realza en el niño dos dimensiones en su desarrollo, que están relacionadas entre sí: la socialización, es decir la introducción a la cultura a la cual pertenece, y la singularización, que estructura su psiquismo y lo constituye como un sujeto singular. En los estudios sobre psicología infantil se designa socialización al proceso por el cual se apropian los valores, ideales, normas y creencias del entorno cultural. Con el término singularización nos referimos a los procesos por medio de los cuales se configura un sujeto único, singular.

Siguiendo esta línea de análisis, ¿qué pasa con Dash en relación a estas dos dimensiones? Como se mencionó al principio, está en una edad muy diferente a la de su hermano menor. Tiene un poder definido y se encuentra en una etapa donde se amplía su oportunidad de socializar. Pero a diferencia de su hermana mayor, sobre quien nos exhibaremos más adelante, sigue estando en un proceso de descubrimiento de su propio ser. ¿Con quién debemos relacionar este personaje? Con nuestra audiencia primaria ideal. Es de esperar que una familia no lleve a un bebé a ver estas películas, pues no está maduro para comprenderlas, pero la mayor parte de la audiencia infantil rondará la edad de este personaje. Por ende, aquí estamos considerando ambas dimensiones en simultaneidad: el personaje y el niño que forma parte del público primario ideal.

En esta tesina se busca comprender cómo el contenido de estas películas animadas de Disney se corresponde con nuestra forma de ver y entender el mundo, así como determinar el modo en que entran en juego en nuestra construcción identitaria, mediante un análisis que vincula los conceptos de sexualidad y género. En este sentido llegamos a la idea de que la sexualidad se vincula con las dos dimensiones en las cuales uno toma conocimiento de su entorno e interactúa con él: está presente en la base de la cultura y sus normativas en torno del género, por una parte, pero también en el aprendizaje que hace al conocimiento de uno mismo, en el marco de la intimidad del mundo psíquico. Así como la socialización y la singularización van en definitiva de la mano, del mismo modo la sexualidad, el género y la identidad se relacionan estrechamente.

Bettelheim dice que la comprensión del sentido de la vida no se adquiere repentinamente a una edad determinada, ni cuando uno ha llegado a una madurez cronológica, sino que, por el contrario, la obtención de una comprensión cierta de lo que es o podría ser el sentido de la vida se relaciona con alcanzar una determinada madurez psicológica. En este sentido, Dash no es como Jack-Jack: él ya ha alcanzado una madurez que le permite empezar a encontrar respuestas a su curiosidad, así como razonar hasta cierto nivel las cuestiones que lo involucran. Así, por ejemplo, el porqué de la necesidad de cuidar su identidad de superhéroe, o la razón por la cual sus padres no quieren involucrarlo en la acción. Según el autor, el niño, mientras se desarrolla, aprende paso a paso a comprenderse mejor. Así va logrando ser más capaz de comprender a los otros y de relacionarse con ellos de un modo mutuamente satisfactorio y lleno de significado.

Algo para retomar sobre este desarrollo: salvando la distancia respecto de su hermano menor Jack-Jack, Dash también es un niño que aún depende de sus padres, sea para manejarse por las calles o para hacer sus tareas cotidianas, y confía en ellos. Si no está uno, pide por el otro, y como cualquier niño se enoja y se frustra ante la manifestación de una negativa por parte de cualquiera de ellos. Se muestra asimismo un conflicto entre su deseo de llevar adelante una actividad deportiva normal y el hecho de que el cumplimiento de ese deseo sea imposible, precisamente a causa de su poder. Entonces hay un dilema, entre el dejar que el niño sea, al mismo tiempo que se le pide que reprima sus impulsos. No es casual que su madre empiece a confiar en él cuando Dash demuestra que puede controlar sus poderes. Es toda una metáfora de los mecanismos de aceptación en el mundo de los adultos: la capacidad de adecuarse a las normas sociales que preexisten a los deseos del individuo.

En la segunda película de la saga, esta dependencia del personaje en relación a sus progenitores se mantiene, pero hay un cambio que marca el desplazamiento del personaje: Dash comienza a evidenciar que está en posición de poder afrontar con más confianza y responsabilidad esos poderes que él tanto desea mostrar que tiene. En otras palabras, el personaje madura en la medida en que es capaz de ubicarse socialmente y responder conforme lo que se espera de él.

Ahora bien, en relación al género cabría preguntarse si Dash hubiese tenido los mismos poderes, o si los hubiese manejado de similar manera, de haber sido otro su género. Esa velocidad aventurera que se le asignó como rasgo de su personalidad ¿en qué medida hubiese funcionado de la misma manera de haberse tratado de una mujer? Retomando a Judith Butler, en la medida en que las normas del género son reproducidas, éstas son invocadas y citadas por prácticas corporales que tienen también la capacidad de alterar las normas en el transcurso de su citación.

Habiendo mencionado esta variable para el análisis, procedamos a ver qué ocurre en el tratamiento de un personaje de mayor madurez pero de género femenino: su hermana Violeta.

3.3. *Violeta*

Violeta Parr es la primogénita de la familia. A diferencia de sus hermanos, en ella podemos visualizar una transformación de orden más personal e intimista. La invisibilidad y la capacidad para establecer campos de fuerza son los poderes de este personaje. Una vez más, la metáfora es elocuente: es común que los adolescentes vivan a la defensiva y a su vez suelen ser inseguros en cuanto a su propia identidad.

Violeta es presentada en la película como una estudiante de secundaria. Tímida, introspectiva, se siente atraída por un chico llamado Tony. A diferencia de su hermano Dash, ella procura comportarse como si fuese normal y procura pasar desapercibida, sin hacerse notar por sus poderes. Tampoco siente interés por las aventuras. Sin embargo, el hecho mismo de ser una adolescente hace que se cuestione sobre lo que pasa. Ella es consciente y busca respuestas cuando se le plantea un interrogante, y así es como pese a su reticencia inicial se termina involucrando en la acción.

Es durante el desarrollo de la primera película que ella comprende el rol que le corresponde a los superhéroes, y hacia el final de esa primera entrega vemos cómo Violeta logra aceptarse a sí misma tal como es, entendiendo que la *normalidad* no tiene que ver necesariamente con las diferencias intrínsecas que uno tenga. Así aprende a tener confianza en sí misma, lo cual es plasmado visiblemente en su aspecto, en particular en el estilo de su nuevo peinado. Al finalizar *Los Increíbles I* el cabello del personaje deja al descubierto su rostro, que antes ocultaba. Por cierto, el cambio es notado y expresado por su enamorado.



Violeta es mujer adolescente y gusta de un chico. En este sentido es un personaje muy interesante para un sector importante del público objetivo de la saga. En Violeta está presente una condición que en sus hermanos no aparece: ella está descubriendo su identidad en paralelo a su sexualidad y lucha por comprender los sentimientos que eventualmente la pondrán en contacto con otras personas de su misma edad, a través de posibles sentimientos amorosos que podrán o no ser recíprocos. Sus poderes expresan el dilema asociado al descubrimiento de sus sentimientos y de su identidad, a la contradicción entre el deseo de ser y no ser vista por los otros. El juego en relación a la invisibilidad de Violeta pasa por la evolución que la lleva a que deje de ser una niña, para pasar a ser una joven que busca encontrar un lugar propio en el cual sentirse segura de sí.

La historiadora del arte Whitney Chadwick, en su libro *Mujer, arte y sociedad*,⁷⁴ busca introducirnos en una historia de la participación de la mujer en las artes visuales, y documenta ese recorrido analizando los fundamentos de su escasa presencia. Más allá de la

⁷⁴ WHITNEY CHADWICK: Prefacio y “Aficionadas y académicas: una nueva ideología de la feminidad en Francia y en Inglaterra”, en *Mujer, arte y sociedad*. Ediciones Destino, Thames and Hudson, 1990.

distinción entre las mujeres productoras de arte y la mujer representada, nos dice que es en este sendero donde podemos comenzar a desenredar la génesis de los discursos que construyen y tornan como naturales las ideas que prevalecen acerca de la mujer y la feminidad en cada momento histórico específico. Tomo esta cuestión porque me interesa hablar de la mujer representada aquí en relación a esta etapa que es la adolescencia. Violeta es una mujer adolescente que empieza a sentir el despertar de una atracción de naturaleza sexual hacia un chico de su misma edad. ¿Qué podemos observar en relación a los sentimientos de Violeta hacia Tony? Esta pregunta es importante, porque muestra cómo se aplica el concepto de sexualidad en el marco del imaginario social imperante. Tenemos dos adolescentes que evidencian un deseo sexual recíproco, incluso sin que haya una genitalidad involucrada. En el planteo realizado por la película del año 2004, lo que aparece naturalizado es que haya una pareja con un interés amoroso heterosexual. Lo que no se ve con tanta claridad es el discurso que se construye en torno del estereotipo de la chica adolescente y tímida, que bajo esa representación reprime una manifestación más abierta y explícita del deseo femenino y de la correspondiente búsqueda de un placer sexual.

En la segunda película, del año 2018, Violeta ya se siente más comfortable consigo misma, incluso cuando no deja de ser una adolescente, ni deja de sentir vergüenza ante su padre, ni ante el chico que le gusta. Pero también comienza a mostrar actitudes de rebeldía. Quiere tomar decisiones y participar de ellas. También reacciona cuando se ve afectada por una situación: al ver que le han borrado la memoria a su enamorado, comienza a odiar a los superhéroes. Por otro lado, en el inicio de la segunda película Violeta sigue sin ser incluida en la toma de decisiones, pero sobre el final se verifica lo contrario: el personaje toma un puesto y se hace cargo de la situación. En comparación con sus hermanos, Violeta está en un camino más cercano a la etapa adulta. Y la evidencia es que en ausencia de sus padres, es ella quien lleva la responsabilidad de cuidar a sus hermanos menores.

Este aumento en la confianza, tanto la que se brinda ella misma como la que le reconocen los demás, también se debe a que aprende a tomar decisiones propias. Y ahí es necesario leer también una responsabilidad creciente sobre los permisos relativos al propio cuerpo. En la metáfora, ella comienza a decidir con más discernimiento sobre su cuerpo cuando elige cómo hacer uso de sus poderes. Esa confianza se ve reflejada en los momentos en los cuales establece los campos de fuerza, o incluso cuando usa la invisibilidad, que tanto la ayuda para escapar de situaciones complicadas en sus aventuras como superhéroe, sino

también para desaparecer ante una situación de tristeza o de vergüenza en su condición de jovencita. Tener estos poderes ya no es una cuestión de mero juego o de aventura.

Si retomamos por un momento la descripción del objeto de este trabajo, nuestro segundo eje de análisis era el relativo a la mujer. Sin duda el rol dentro del ámbito laboral por parte del personaje de Elastigirl es el cambio más notorio que hubo entre ambas películas, pero de todos modos Violeta es un personaje muy importante a la hora de acercar al público a un imaginario vinculado a la sexualidad. Y en este sentido retomaré en este punto a Michael Foucault para fundamentar lo dicho.

Lo que dice Foucault sobre el sexo es que, más que una censura, se ha construido un artefacto para producir discursos sobre el sexo, siempre más discursos, susceptibles de funcionar y de surtir efecto en su economía misma. Y es importante que esto se tenga en cuenta, porque para las adolescentes que se ven representadas en Violeta, a partir de su relación con Tony, entender la importancia de estos temas implica acercarse a una comprensión de cómo afecta a una persona la emocionalidad y la afectividad de las que tanto venimos hablando. Como dice el autor: se debe hablar del sexo, y se debe hablar públicamente, de un modo que no se atenga a una división de lo lícito y lo ilícito. Sin embargo, un sector conservador de la sociedad argentina continúa planteando un debate acerca de lo que sería apropiado o no para hablar con los niños y adolescentes, cuestionando, entre otros, precisamente estos temas. Violeta, en las dos películas de esta saga de *Los Increíbles*, vive diferentes emociones en relación a su emergente sexualidad, y no debería ser inconveniente el planteo de este tema socialmente.

Freud señalaba en su momento que el enamoramiento no es más que una investidura de objeto por parte de las pulsiones sexuales con el fin de alcanzar una satisfacción sexual directa. Hoy gracias a los debates sociales y los movimientos feministas se ha ampliado el abanico sobre el significado de este concepto. Pues como confirma Foucault: *“No solo se ha ampliado el dominio de lo que se podía decir sobre el sexo y constreñido a los hombres a ampliarlo siempre, sino que se ha conectado el discurso con el sexo mediante un dispositivo complejo y de variados efectos, que no puede agotarse en el vínculo único con una ley de prohibición”*.⁷⁵

⁷⁵ MICHAEL FOUCAULT: Historia de la sexualidad I: La voluntad de saber, op. cit.

3.4. *Robert “Bob” Parr / Mr. Increíble*

Bob Parr se caracteriza como un hombre de edad adulta, que disfruta ser superhéroe. Cada ocasión que se le presenta para salvar el mundo, la aprovecha sin importar lo mínima que sea. En su vida previa al matrimonio, Bob es representado manejando un auto moderno, esbelto y con un porte atlético. Va a casarse con una superheroína: Elastigirl. Su único interés visible es ser el mejor superhéroe, al punto de llegar tarde a su boda por cumplir una misión.

Hay un detalle interesante en relación a su nombre. En el caso de Elastigirl, podemos interpretar que su nombre de superheroína deriva de su poder particular, que es el ser elástica. Lo mismo sucede con Frozono, cuyo nombre traducido del inglés de manera literal sería *Congelado*, en concordancia con su capacidad de helar las cosas. Sin embargo, en el caso de Bob su poder es la fuerza, pero su nombre de superhéroe no está dado por esta característica, sino por un adjetivo: Increíble.

Como ya vimos en este recorrido, es a partir del día de su boda, pero aun más desde el momento de convertirse plenamente en un hombre de familia, que su vida da un vuelco. La película deja entrever que, si bien ello coincide con la prohibición legal de los superhéroes, su matrimonio se ubica justo en el vórtice en el cual la vida exitosa que llevaba queda atrás. Contrastando con ese pasado glorioso, acaso ideal, aparece representado luego como un hombre común de oficina, triste, aburrido y visiblemente gordo en lugar de fornido. En este punto cabe preguntarnos por qué la imagen que se nos muestra de él es distinta, centrada en una evidente decadencia, desde el momento en que constituye una familia. ¿Cuál es el significado simbólico de una vida familiar en el marco de esta discursividad? ¿Disney está infiltrando aquí un concepto ideológico propio o se trata más bien del reflejo de una idea que se encuentra instalada socialmente?

Evidentemente Disney sigue elaborando estereotipos. Aquí hay un público objetivo ideal secundario, conformado por el mundo adulto. Por lo general, son los padres quienes llevan a los niños a las salas de cine, y también quienes se sientan con ellos a mirar una película para chicos en el living de casa. Parte del éxito comercial de estas producciones es lograr que los distintos públicos objetivos, tanto el primario como los secundarios, encuentren elementos con los cuales conectar en el discurso narrativo. La prohibición del uso de superpoderes bien puede ser interpretada de manera metafórica, en más de un sentido posible; pero las limitaciones a la autonomía individual que emanan del compromiso matrimonial

primero, y luego paternal, forman parte de una referencia mucho más directa y clara, que cualquier adulto reconocerá con facilidad.

Ahí es donde se ubica el arquetipo reconocible. Que la narrativa se encarga de enfatizar mediante otros referentes simbólicos. Así, por ejemplo, podemos observar comparativamente que el auto que maneja Bob ya convertido en padre es mucho menos vistoso (menos seductor), probablemente menos potente y visiblemente más pequeño (no es difícil intuir una connotación fálica), al punto de casi no caber dentro.



El auto de Mr. Increíble, antes de casarse.



El contraste con el auto de Bob Parr, luego del matrimonio.

Se puede observar que Bob corporiza una visión que coloca al matrimonio y la vida familiar como algo negativo, carente del sentido propio de la aventura y de toda vitalidad, donde toda posibilidad de desarrollo individual queda absorbida por el trabajo y los hijos.

Desde esta perspectiva es perfectamente comprensible y esperable que, en cuanto surge una oportunidad para que los superhéroes vuelvan a la luz, Bob decida tomarla. Lo hace, no obstante, mediando una acción de engaño hacia su familia y particularmente hacia su esposa, a quien perfectamente podría haber considerado una igual. Pero decide hacer el trabajo solo, por su cuenta. Según la construcción que hace aquí Disney, volver a hacer el antiguo trabajo de su vida, ese que tanto anhelaba, lo transforma positivamente, lo cual incluye un regreso al estado físico ideal que tenía antes. Sin embargo, todo este proceso lo realiza a escondidas, mostrando en este sentido una mayor confianza respecto de su amigo Frozono que hacia su propia esposa. Se trata de un proyecto que busca la satisfacción de un deseo individual. En el tratamiento narrativo, lo que vemos no dista demasiado de un amorío extramatrimonial.

Hay una secuencia que vale la pena resaltar. Es cuando comienza con su nuevo trabajo. Como vimos en la sinopsis, por un lado Bob se queda sin su empleo en la oficina de seguros al mismo tiempo que es contactado por Mirage para acabar con un misterioso robot destructor. Cuando vuelve a calzarse su traje de superhéroe, nota que su físico ya no es el mismo que solía ser antes, lo cual lo enfrenta a un sentimiento de extrañeza y rechazo hacia sí mismo. Algo importante a destacar aquí, y que compete a la temática del análisis, es cómo se siente el personaje en relación a su retorno a la actividad heroica. En las siguientes escenas vamos a ver un cambio radical de actitud, cuando el motor de la emoción vital vuelve a aparecer. Cambia su humor y su vida se vuelve más activa en todos los aspectos: decide entrenar e incluso hay escenas donde se lo muestra más cariñoso y hasta provocativo con su esposa, además de que pasa más tiempo con sus hijos. **(Ver Material 10)**⁷⁶

Entonces, no se trata simplemente de que la vida matrimonial o familiar le pese, al punto de agobiarlo. ¿Qué es lo que parece hacerlo feliz en su vida? En el desarrollo de la película, es ser superhéroe. Ser reconocido como el mejor en lo que hace, es lo que lo lleva a alcanzar su dicha. Hay en esta actitud bastante de narcisismo. Un narcisismo que sin embargo se presenta al público de una manera positiva.

¿Por qué el personaje siente esta necesidad de volver a luchar contra los villanos si ya tiene otra vida? ¿Por qué no logra hallar una satisfacción suficiente en esa vida familiar, matrimonial? Volvamos por un momento a la distinción entre deseo y goce. Ese placer que le genera a Bob el volver a su actividad heroica como un sujeto individual, es lo que lo lleva a

⁷⁶ Material 10: <https://vimeo.com/761256588>

también a cometer errores y ser atrapado por el villano Syndrome. Más tarde, cuando vea que su familia también está en problemas, como consecuencia directa de su *aventura*, tendrá lugar un arrepentimiento de su parte, que se dará justo en el momento en que logra darse cuenta de su error. En otras palabras, Disney se las arregla para compensar el estereotipo del hombre que busca procurarse el goce mediante una aventura externa al marco de su vida matrimonial, con un posterior arrepentimiento, que es aceptado por su compañera. La redención llegará además a través del recupero ideal del concepto de la familia como un gran y perfecto equipo. Los roles de género, en lo que refiere a la dinámica del matrimonio, quedan perfectamente establecidos: el marido es quien se equivoca y arrepiente; la mujer quien primero se enoja pero después disculpa. De este modo, todo saldrá perfectamente.

¿Qué sucede con Bob en *Increíbles II*? Por una parte, ya no hay un conflicto que se vincule con su estado físico o su peso. Sin embargo, se mantiene la concepción de una vida familiar, de estar en casa con los hijos, como algo alejado de la vida deseable, la aventurera. En esta secuela, la rutina familiar conlleva cierto grado de cansancio y mal humor. Cuando aparece la oportunidad de trabajo y la escogida resulta ser Helen, Bob se sorprende negativamente. Si bien intenta disimularlo, su reacción, competitiva y egoísta, claramente es sentirse molesto ante el hecho de que su esposa haya sido la elegida, pues eso muestra que alguien piensa que ella puede ser mejor superhéroe que él. En una de las entrevistas brindadas por Brad Bird, el director y guionista de esta secuela afirma que Bob asume que él será el elegido por todos, sencillamente porque no concibe que pueda no ser esa la única opción lógica. Es recién como una consecuencia directa de esta situación de rechazo (podemos perfectamente verlo como un modo de degradación) que se ve envuelto en hacer algo que no había hecho nunca antes: atender a sus hijos y su casa.

Increíbles II genera discusiones en torno al tema del género y la paternidad, porque pone en cuestión el rol de los padres en la vida de sus hijos, en lo relativo a sus tareas y sus necesidades diarias. De hecho Bob, pese a ser un superhéroe, nada menos que Mr. Increíble, llega al punto de dudar si realmente será capaz de superar ese desafío. Disney refleja y reproduce, a través de esta segunda película, el arquetipo diferencial aceptado socialmente, según el cual el padre no es naturalmente quien debería estar a cargo de las tareas domésticas y el cuidado cotidiano de los hijos. Esto marca una continuidad con lo planteado en la primera película, donde Bob es presentado naturalmente como quien trabaja en una oficina, en tanto su esposa Helen quien se queda en casa y se ocupa de los niños.

Un artículo publicado en la plataforma digital de *BBC Mundo* en el año 2018, que analiza puntualmente esta saga, se explaya sobre cómo esta secuela pone en debate la paternidad y la curiosa manera en que un mismo discurso puede ser visto desde perspectivas diferentes e incluso enfrentadas. Según su autora, Patricia Sulbarán Lovera⁷⁷, por un lado se destacaron aquellos comentarios que decidieron elogiar la película, entendiendo que detrás había una intención de derrumbar estereotipos sobre el concepto de la familia tradicional: finalmente vemos que los roles pueden ser cuestionados, con una esposa que sale a trabajar y un padre que se ocupa de la casa y de los hijos. Sin embargo, casi en una misma medida, hubo quienes entendieron que en la representación torpe de Bob Parr puesto a cargo de las tareas domésticas se extiende la idea equivocada de que un hombre es incapaz de cuidar de sus hijos sin enloquecer o lanzar gritos solicitando el socorro de su esposa u otra mujer.

3.5. *Helen Parr / Elastigirl*

Helen representa a una madre ocupada en el cuidado de sus hijos y al mismo tiempo una esposa dedicada. Es protectora, cuida de su familia, y su poder metafórico le permite *estirarse* para alcanzar a cumplir todo lo que se espera de ella. En *Los Increíbles I*, a diferencia de Bob, ella es también quien logra adaptarse cuando se trata de dejar atrás la vida de superhéroes y dedicarse a llevar una vida normal en familia. A Helen se la representa en la primera película como ama de casa y no se hace mención de ningún trabajo por fuera de esa ocupación. En la mayoría de las escenas se la muestra desempeñando tareas cotidianas, como recoger a sus hijos, encargarse del bebé, limpiar; ocupaciones generales que, desde un punto de vista conservador, podrían ser pensadas como tareas *propias de una madre*.

Según Butler, para comprender la teoría feminista es crucial entender el peso de las representaciones, que en definitiva son el eje central del presente trabajo: “*La representación funciona como término operativo dentro de un procedimiento político que pretende ampliar la visibilidad y la legitimidad hacia las mujeres como sujetos políticos; por otro lado, la representación es la función normativa de un lenguaje que, al parecer, muestra o distorsiona lo que se considera verdadero acerca de la categoría de las mujeres*”.⁷⁸

⁷⁷ PATRICIA SULBARÁN LOVERA: <https://www.bbc.com/mundo/noticias-44475924>

⁷⁸ JUDITH BUTLER: *El género en disputa*, op. cit.

Si nos ubicamos en la primera definición, ya en la sinopsis inicial de *Los Increíbles* se ha resaltado algo sobre lo cual cabe volver en este momento: la escena en la que Helen afirma no creer que los hombres vayan a salvar el mundo. En sólo una frase podemos identificar la relevancia de esta mujer superheroína en el marco de una película infantil. Helen se convierte en representante de una visibilidad necesaria, a través de la cual una mujer logra cuestionar una categoría históricamente reservada al género masculino. Si le pedimos a cualquier persona que piense en un superhéroe, lo más probable es que una mayoría se vuelque en primera instancia hacia figuras como Batman o Superman. Habrá alguna opción femenina, como la Mujer maravilla, pero será excepcional. Por el contrario, aunque de modo complementario, la categoría *princesa* refiere de manera directa a personajes como Blancanieves, Cenicienta, etcétera. Más allá del género (hablar de *princesas* conlleva necesariamente un femenino), lo que cabe notar es que todos los personajes de esta segunda categoría están destinados, en sus respectivos marcos ficcionales, a ser rescatados por un príncipe: alguien más fuerte y con más poder, de género invariablemente masculino.

No es entonces un dato menor que en las dos películas de esta saga personajes de todos los géneros⁷⁹ puedan ingresar en la categoría de *superhéroe*. En cuanto a la segunda definición dada por Butler, la representación muestra o distorsiona la categoría. Este punto es importante pues está muy relacionado con el marco teórico elegido y los antecedentes relativos a Disney y las películas animadas. Esta representación es sólo una muestra de lo que Disney considera que es o debe ser una mujer, o cuáles son sus características; a tal punto que, si bien podemos encontrar similitudes comparando ambas películas, el foco central de este análisis está puesto en cómo cambia esa representación sobre lo que se concibe como deber ser de una mujer entre una película y otra, mediando catorce años entre ambas, que es uno de los ejes de este análisis.

Ahora volvamos a la frase de Helen, quien no cree que los hombres vayan a salvar al mundo, tomada de la película de 2004. Junto a ese momento quiero resaltar otro: cuando en *Increíbles II* (2018) el millonario Winston la recluta para la nueva misión, dice que la elección a favor de Elastigirl se debe a que ella no ha causado en sus misiones anteriores tanta destrucción como Mr. Increíble. Ahí hay una diferenciación notable en cuanto al modo

⁷⁹ Pongo *todos los géneros* porque no pretendo cerrar este análisis en el binarismo femenino - masculino. A lo largo de los últimos años he comprendido, y más a partir de este escrito que desarrollo, que encerrar el género en masculino o femenino no sería lo correcto, ya que mismo en las películas puede haber personajes que se consideren no binarios.

de hacer y actuar entre los dos integrantes de la pareja. No sería errado vislumbrar en esta distinción una mirada de género, tomando lo dicho en relación a los personajes individuales como referencias genéricas referidas al modo de ser masculino y femenino en general. Por otra parte se entiende con claridad que esta elección por parte de Winston representa un reconocimiento positivo hacia Elastigirl, en contraste a una valoración menor que afecta de manera negativa a Mr. Increíble. Este logro de Helen / Elastigirl exige una diferenciación respecto del género opuesto. Una manera posible de decirlo: “Uno es su propio género en la medida en que uno no es el otro género”. Esta afirmación, sin embargo, según nos advierte Butler,⁸⁰ debe ser tomada con cierta precaución, en la medida en que podría fortalecer una restricción de género dentro de ese par binario.

Retomando el escrito de Chadwick⁸¹ sobre la mujer representada como el lugar donde se pueden desenredar los discursos que se construyen, la autora agrega que ahí también es donde podemos percatarnos de aquello que no es representado ni hablado, de las omisiones y los silencios que revelan el poder de la ideología cultural. Por tanto ¿qué es lo que estas escenas de vida doméstica, en el marco de un par de películas animadas, nos están diciendo con lo que muestran y con lo que ocultan? Es necesario tener presente que las respuestas que nosotros podamos darnos a este tipo de preguntas nacerán siempre de una mirada carente de ingenuidad; pero el verdadero impacto sobre el imaginario social estará dado por las respuestas calladas y silenciosas que se manifiesten en ese público que ni siquiera sabe que hay una pregunta planteada.

En su crítica al escritor Jean Jaques Rousseau, quien se opone a reconocer la influencia femenina en ámbitos tales como las esferas culturales, Chadwick retoma la idea de que la limitación del cuerpo de la mujer en el ámbito de la vida doméstica, tal como encomiaba Rousseau, servía para gobernar la sexualidad femenina en una época obsesionada por la determinación de la paternidad debido a los altos índices de ilegitimidad. También dejaba libre al varón para dedicarse a sus ocupaciones fuera del hogar. En aquel momento histórico, actividades como la labor de aguja o el dibujo contribuyeron a consolidar una identidad burguesa, dentro de la cual las mujeres gozaban de la placentera comodidad de cultivar sus *dotes* artísticas. Este párrafo sirve para responder la pregunta que se hizo: Helen, de manera automática, es ubicada en su casa, a cargo de sus hijos, y es la responsable, durante toda la

⁸⁰ JUDITH BUTLER: *El género en disputa*, op. cit.

⁸¹ WHITNEY CHADWICK: *Mujer, arte y sociedad*, op. cit.

primera película, de realizar las tareas domésticas. Hay incluso una escena en la cual llama a su esposo para decirle, con emoción y gracia, que luego de quince años ha logrado por fin desempacar todo tras la mudanza que llevó a la pareja a vivir en esa casa. Por lo tanto, la representación de la mujer que vemos aquí, en esta película de 2004, no difiere demasiado de lo descrito por el escrito de Chadwick en 1990.

En lo que se refiere al rol de superhéroe, Helen representa al miembro de la familia más razonable: no quiere que sus hijos se arriesguen a usar sus poderes; elige protegerlos de los eventuales peligros, aunque esto implique oponerse a la opinión del resto de la familia.

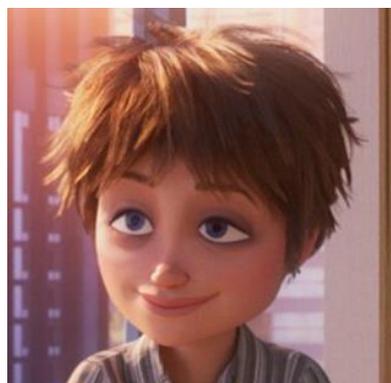
Ahora bien, los cambios verificados en la sociedad en relación a las perspectivas femeninas entre 2004 y 2018 nos lleva a la pregunta de en qué medida influyeron en la producción ficcional. ¿Hubiese sido igual la segunda película de Los Increíbles si se hubiera producido algunos años antes? En la ya referida entrevista con Espinof, el director y guionista Brad Bird y sus productores. John Walker y Nicole Grindle, respondieron a esta pregunta diciendo que había una respuesta tonta y una respuesta verdadera. La respuesta tonta era que habían hecho varios análisis y habían estado buscando el momento perfecto para estrenar la historia. Sin embargo, según Grindle, la realidad terminó decidiendo: *“Estábamos ocupados haciendo otras cosas, otras películas, y en cierto punto pensamos que teníamos que hacerla de una vez, o muy pronto a nadie ya iba a importarle”*. De un modo u otro, terminó siendo un acierto, pues *Increíbles II* logró posicionarse muy bien en la taquilla. La espera alimentó el deseo por la secuela, que fue vista no solo por el público infantil, sino también por un público ya adulto, que había visto la primera entrega en su infancia. Por otra parte, al presentar estas películas una familia tipo como marco, en un escenario fantástico pero que al mismo tiempo tiene un correlato con la vida real y cotidiana, los procesos identificatorios son espontáneos. Aquí no hay princesas, ni magos: los protagonistas son humanos, más allá de sus poderes, que por otro lado, como ya hemos señalado en otros momentos, bien pueden ser considerados como metáforas sobre la realidad. Pero en el trasfondo de estas películas lo que vemos son representaciones de discusiones y elementos que no son en absoluto ajenos a nosotros.

Por otro lado, algo que fue central en todo este análisis y de algún modo guía el argumento de *Increíbles II* es el cambio de roles que se evidencia entre los dos personajes que constituyen el matrimonio. Elastigirl deja de ser la madre dedicada en exclusividad a su casa y sus hijos, para convertirse en la heroína que tendrá la oportunidad de salvar a la sociedad, aunque eso la empuje a sostener un debate en cuanto a lo que debería o no hacer. Más allá de

que, según los propios creadores, la producción se haya demorado porque estaban ocupados con otros proyectos, no deja ser significativo que esta película acompañe temáticamente un cambio socio-cultural que se manifiesta en coincidencia en el mundo real. De haberse creado la historia en años previos, sin haber mediado catorce años respecto de la primera entrega, es razonable pensar que de ninguna manera se hubiesen puesto en juego los mismos parámetros.

Otra observación interesante de notar es el cambio estético que se verifica en los personajes femeninos en general. En la primera entrega priman ciertos estereotipos. Helen era presentada como una mujer de figura esbelta y cabello corto, pero arreglado. Mirage era la mujer seductora, con cabello largo y piernas delgadas. Edna contrastaba, como la señora soltera (¿solterona?), de carácter mandón y marcada voz de mando. Ya hemos descripto a Violeta como la típica adolescente introvertida. En la segunda parte surgen dos nuevos personajes femeninos que marcan una tipología muy diferente, que denota un cambio de perspectiva por parte de los autores. Este cambio no se queda en lo cosmético, sino que se hace notar como algo más profundo y elaborado.

Un cambio de peinado podría simplemente ser una marca que nos remita a un cambio de época. Pero los nuevos personajes de Evelyn y Voyd nos presentan a dos mujeres que a simple vista no encajan en el estereotipo de la mujer heteronormativa. Ambas tienen el cabello corto, pero no en un estilo tradicional. Una lo lleva a un costado, pintado además de celeste, en tanto la otra lo muestra descuidado, libre y revuelto.



Evelyn



Voyd

Nos remitimos aquí nuevamente a la ya antes mencionada investigación de Martínez Rodrigo y Martínez-Cabeza Jiménez.⁸² En ella se afirma que la sensualidad, el glamour y la belleza fueron durante mucho tiempo las características que definieron al personaje femenino típico destacado por la cinematografía. Señalan que hay personajes a los cuales se les asignan roles con unas particularidades determinadas que derivan de convenciones sociales y culturales. A raíz de esto, no resulta extraño que durante el siglo XX la mujer estuviera definida en sus representaciones por la maternidad y una posición que la ubicaba casi naturalmente adentro del hogar. La figura de la madre forma parte desde siempre de las representaciones artísticas de todas las culturas, y en cada una de estas representaciones se reproducen unas ideas y una ideología. El caso de *Los Increíbles* definitivamente no es la excepción a esta regla.

Este acercamiento nos dirige a la Helen de la primera entrega, como una figura que representa el rol del ama de casa. Como ya se mencionó, la vemos en múltiples momentos abocada a cumplir diversas tareas hogareñas: aparece bañando al bebé o pasando la aspiradora (y esto lo hace mientras vemos al marido leyendo una revista).

En el inicio de la primera película, Elastigirl es presentada como una joven cuya corporalidad se ubica dentro de los parámetros hegemónicos de lo que podría considerarse atractivo o deseable: es delgada, con caderas marcadas. Sin embargo, tal como sucede en relación al cambio físico de su esposo, a partir del momento de la prohibición de la actividad de los superhéroes, que coincide según ya lo hemos visto con el del proceso de formar un matrimonio y convertirse en padres, algo similar le pasa a Helen. Si bien el cambio no es mostrado de una manera tan brutal como se aprecia en Bob, luego de quince años, aquella joven mujer seductora, que ahora es madre y ama de casa, es presentada con otra figura: sus caderas son más anchas y sus pechos más pequeños.

En suma, atendiendo a todas las categorías de análisis que se estuvieron definiendo, es posible realizar un acercamiento a las preguntas que fueron establecidas al principio respecto del género que predomina en posición de poder en estas ficciones, cuál figura lo representa en mayor grado y cómo operan estas películas animadas en tanto discurso social inserto en una realidad práctica.

⁸² MARTÍNEZ-RODRIGO, E.; MARTÍNEZ-CABEZA JIMÉNEZ, J.: La figura materna en el cine de Pixar. El caso de la saga de Los Increíbles, op. cit.

Según Foucault, un rasgo principal que distingue esta relación entre el sexo y el poder se manifiesta en lo que denomina como *instancia de la regla*. El poder en este caso no se relaciona necesariamente con un conjunto de instituciones visibles y/o aparatos que garanticen la sujeción de los ciudadanos en un marco estatal determinado, ni como un sistema de dominación ejercida por un elemento o grupo determinado. En un sentido más amplio, entiende que el poder, esencialmente, sería aquello que dicta al sexo su ley; es decir, el modo en que es colocado bajo una lógica binaria, que enfrenta lo lícito y lo ilícito, lo permitido y lo prohibido. A su vez, prescribe al sexo un determinado orden, que a la vez funciona como forma de inteligibilidad: se descifra a partir de su relación con la ley.

Este poder se ejerce a partir de innumerables puntos. En el juego de las relaciones móviles y no igualitarias, las relaciones de poder son inmanentes: constituyen los efectos inmediatos de las particiones, desigualdades y desequilibrios que se producen. Recíprocamente, son las condiciones internas de tales diferencias. Estas relaciones de poder Foucault las define como matrices de transformación, y la sexualidad aparece como una vía de paso, tanto en hombres como en mujeres, jóvenes y viejos, padres e hijos, etcétera.

Por eso resulta importante entender cómo se articula su representación, pues se trata de un eje central en el análisis de la actualidad. En este desarrollo he intentado tomar como guía al Roland Barthes de *Mitologías*, cuyo punto de partida en esa reflexión es, con frecuencia, un sentimiento de impaciencia ante la naturalidad con que el periodismo, el arte y el sentido común, entre otras instancias de representación, encubren de manera permanente una realidad que no por ser la que vivimos deja de ser absolutamente histórica. Lo que este escrito intenta demostrar es que hay discursos que se han naturalizado con el tiempo, actos performativos que han sido parte de nuestra cotidianidad y que solo han podido ser transformados gracias a que han sido tomados como objeto de análisis y se han puesto bajo la lupa de una reflexión necesaria. En palabras de Barthes: *Se trataba, indudablemente, de mi propia actualidad*.

3.6. *Los villanos*

¿Qué sucede con el resto de los personajes de estas dos películas? No se pretende plantear aquí un juicio de valor sobre las acciones que llevan a cabo aquellos que pueden ser identificados como los malos de la película, pero estos personajes no escapan a la lógica que venimos trabajando, relativa al cambio de época, ni dejan de ser el reflejo ficcional de seres

sociales similares en algún punto con nosotros, atravesados por una afectividad y una emocionalidad que sólo podemos comprender en la medida que también identifiquemos como propias.

Los Increíbles 1

1) Síndrome: Este villano no tiene poderes otorgados naturalmente, pero envidia la atención y la admiración que solían recibir los súperhéroes. Entre todos ellos, es Mr. Increíble quien encarnaba todo lo que Síndrome en su niñez deseaba: fuerza, fama, popularidad. Hubiese querido convertirse en su compañero y salvar el mundo a su lado. Al sentirse rechazado, vuelca toda su admiración en una actitud vengativa.

2) Omnidroid: Es un robot diseñado por Síndrome para vencer a Mr. Increíble, pero más tarde cobrará autonomía, desarrollando una mente y un control propios, al punto de volverse en contra de su propio creador.

Increíbles 2:

1) Salvapantallas: Su identidad constituye un misterio. Este villano hace uso de la tecnología mediática para controlar a los habitantes de Municiberg. La adicción de sus víctimas a la tecnología es su principal motivación.

2) Evelyn Deavor: Es la creadora de la empresa de telecomunicaciones de Winston, su hermano, y es especialista en tecnología.

¿Pueden estos personajes sernos de utilidad para plantear, a partir de ellos, algún análisis relativo a sexualidad o género? En la primera película, Buddy (tal el verdadero nombre de Síndrome) es presentado como un niño ambicioso que desea ayudar a la sociedad y hacer lo correcto. Se trata de un niño común y corriente, con sueños, que anhela trabajar al lado de su ídolo: Mr. Increíble. El superhéroe constituye una referencia para él; pero las cosas no resultan como esperaba. “*A volar Buddy, hago esto solo*”, son las palabras con las cuales Mr. Increíble se encarga de rechazarlo, lo cual provoca en él un resentimiento que determina que a partir de entonces quiera demostrarle de lo que es capaz.

Buddy es casi de la misma edad que Dash, es aventurero y quiere ser parte de ese contexto que lo rodea, estar en acción e interactuar con sus pares. Pero las decisiones que toman los adultos en relación a ellos, el trato que reciben, las expectativas que despiertan, son

factores que perciben de manera muy profunda. Bettelheim explica que las elecciones de un niño se basan más en quién provoca sus simpatías o antipatías que un criterio basado en lo que está bien o está mal. Cuanto más simple y honrado es un personaje, más fácil le resulta al niño identificarse con él y rechazar al malo. El niño no se identifica con el héroe por su bondad, sino porque la misma condición de héroe lo atrae de un modo profundo y positivo. Para el niño la pregunta no es *¿quiero ser bueno?*, sino: *¿a quién quiero parecerme?* Nuestra identidad, en la niñez, se desarrolla a partir de estas identificaciones. El niño decide estas cosas al proyectarse a sí mismo en la representación de uno de los personajes que se le ofrecen. Si este personaje fantástico resulta ser una persona buena, entonces el niño decidirá que él también quiere ser bueno. El personaje de Buddy, cuando era niño, no pretendía ser malvado, ni causar daño; solo quería ayudar y hacer el bien junto a su ídolo.

El caso de Evelyn, en *Increíbles 2*, puede parecer un tanto obvio, pero es de destacar el hecho de que se trata de un villano femenino. Se trata de una mujer con inteligencia, perspicaz y astuta. La caracterizan el poder y la inteligencia por encima de su hermano Winston, un varón cuyo mérito más notorio es ser millonario. No pretende decirse que Evelyn sea el primer personaje mujer que pueda mostrar signos de maldad. De hecho, los clásicos de Disney, como *La Sirenita*, *Blancanieves*, *Cenicienta* o *La Bella Durmiente*, están poblados de mujeres malvadas. Sin embargo, hay algo que diferencia a Evelyn de aquellas villanas clásicas, y es que ella no pretende hacerle daño a Elastigirl por tenerle envidia, que es la constante que aparece en el caso de la mayoría de las malvadas de Disney, sino debido a motivaciones personales y propias. Sin embargo, si de intenciones hablamos, resulta razonable llegar a la conclusión de que lo que intentan demostrar como mensaje, tanto Evelyn como también Disney, es que en la actualidad las mujeres se ubican en un lugar de poder que puede incluso superar al del hombre, ganando esta posición a fuerza de saberes y capacidades llevadas a su máxima expresión.

Resulta interesante hacer mención aquí de otros personajes masculinos que, si bien no tienen un especial protagonismo, contribuyen a mostrarnos cómo son en general hombres quienes representan un vínculo con el poder. Así, por ejemplo, en la primera entrega podemos relacionar a varios personajes con la autoridad de instituciones reales, como el profesor de Dash, el director de su escuela o el jefe de Bob. La distinción es relevante porque nos ayuda a realizar una crítica más general, que nos permita entender los mecanismos a través de los cuales opera una ideología.

3.7. Otros personajes

Frozono: Lucio “Frozono” Best es el mejor amigo de Bob. También es superhéroe y representa a un hombre cool y moderno. Está casado, pero en su caso no hay indicios de que tenga hijos. A simple vista pueden notarse algunas diferencias entre la vida familiar con hijos de Bob en comparación con la vida familiar de Lucio. A diferencia de Bob, Lucio vive una vida despreocupada, y se adapta con facilidad a las nuevas normativas. Vive en un edificio lujoso y con tecnología de alto nivel. La esposa de Lucio no es mostrada en ningún momento, pero a través de un diálogo se la representa como una mujer desinteresada de las situaciones propias de los superhéroes, que incluso cuestiona su relevancia, lo cual a Lucio le molesta. **(Ver Material 11)** ⁸³

Edna Moda: Puede considerarse un personaje de relativa importancia en la historia, particularmente gracioso en su caracterización. Ella es una diseñadora textil muy inteligente. En su mejor época diseñaba los trajes de los superhéroes con la mejor tecnología. No hay en relación a ella referencias sobre su sexualidad, pareja o hijos. Pero sí hay algunos detalles interesantes dentro de nuestra línea de análisis. Así, en la primera película se explicita que su trabajo se vio afectado cuando debió interrumpir la confección de los supertrajes, pero eso no le afectó en demasía debido a que logró seguir trabajando como diseñadora de alta costura. Sin embargo, este personaje que podría ser admirable por su independencia y actitud para enfrentar los problemas, es marcado al mismo tiempo por un pensamiento estereotipante. Cuando se encuentra con Bob, lo primero que hace es señalar su aspecto físico: “¡Vaya, qué gordo estás!”. Luego Bob le pregunta por la ciudad de Milán, a lo que ella contesta que estaba lleno de modelos, a las cuales describe como mimadas, bobas, larguiruchas con labios inflados. Ambos comentarios, insertos en la entrega inicial del año 2004, probablemente hoy sonarían políticamente incorrectos, tanto por referir despectivamente sobre el cuerpo de otra persona como por pretender encajar a un grupo de mujeres dentro de un estereotipo.

Los superhéroes: En este punto retomaremos un aspecto ya mencionado en el apartado de las diferencias y similitudes entre las dos películas analizadas. Una diferencia notoria a destacar es el lugar que se les da a los demás superhéroes en la trama y cómo estos son representados. En la primera película estos no tenían protagonismo alguno. No formaban parte de la acción. En algún punto llegan a ser representados como seres hasta algo tontos, que según Edna no

⁸³ Material 11: <https://vimeo.com/761257050>

poseían ni la inteligencia ni los dones adecuados, a diferencia de Mr. Increíble. A tal punto que eran vencidos no por sus enemigos, sino como consecuencia de usar con torpeza sus capas. Por otro lado, la representación del estereotipo físico del superhéroe los llevaba a tener cuerpos normativos: músculos marcados en el caso de los hombres, y delgadez con caderas notorias en el caso de las mujeres. Sin embargo, esta situación dio un vuelco en la segunda entrega. En la entrega de 2018 los superhéroes forman parte de la historia, son involucrados y llamados junto con Elastigirl para vencer al nuevo villano, pero además su aspecto ya no se corresponde con aquel que se había construido durante tantos años. Los nuevos superhéroes muestran diferentes corporalidades e incluso son de edades diversas. No hay ya en ellos una lógica estructural o estereotipada en cuanto a cómo debería verse un superhéroe.



El aspecto normativo de Los superhéroes según Los Increíbles 1



La diversidad planteada para los superhéroes en Increíbles 2

Una tercera diferencia, que en lo relativo a este análisis cobra una vital importancia, se verifica en la interacción y afectividad que se muestra entre los propios superhéroes y sus eventuales antagonistas. En la primera película, aparte de la relación de amistad entre Bob y Lucio, se destacaba la relación contradictoria entre el ideal del superhéroe representado por Mr. Increíble y Buddy, apenas un niño en posición de admirar y pretender imitar a un adulto, planteado como un ser aspiracional y modelo a seguir. Ante el rechazo de Mr. Increíble, Buddy se convertirá luego en Syndrome, el antagonista de los superhéroes.

En la segunda entrega vemos, en cambio, a mujeres apoyando a otras mujeres: Voyd es una superheroína que manifiesta su admiración por Elastigirl, a tal punto que no duda mostrar su emoción ante la posibilidad de trabajar con ella. Asimismo es notable el apoyo que Evelyn termina mostrando hacia Helen, a pesar de revelarse finalmente como su adversaria, al punto que será ella quien evite su caída hacia el final de la película. Busca salvar su vida, en una actitud comprometida diametralmente opuesta a la que pudo verse en la primera entrega con Syndrome.

Consideraciones finales

La historia de una familia promedio, integrada por personajes de diferentes sexos y de edades diversas, es un buen caso para comprender algunos imaginarios sociales relativos a la sexualidad y los roles de género, y ver el modo en que se expone el tema a los niños.

Los dos ejemplos narrativos ficcionales analizados podrían ser tomados como ejemplo para la creación de espacios alternativos donde tratar estos temas. Los niños aprenden y reproducen con facilidad los comportamientos y las representaciones simbólicas de los personajes con los cuales se identifican.

Por esta razón podemos esperar que una película animada tenga algún efecto social, en nuestro imaginario y en las interacciones elementales con otras personas. Analizar esta cuestión en relación a la inclusión, en el marco de las Ciencias de la Comunicación, de la subjetividad, que implica sentimientos, afectos, sensibilidad, guarda mucha relación con la dinámica que existe entre la ficción, que toma elementos de la realidad sociocultural, y la

realidad, que toma y resignifica elementos de las ficciones. Estos elementos son tanto del orden de lo ideológico, de lo simbólico y lo imaginario, como de lo afectivo.

Todo lo que un adulto puede creer en torno de las películas infantiles, adscribiendo al prejuicio de que sean solo un divertimento inocente e inocuo para los chicos, es un concepto equivocado. A través de la lectura ideológica se logró, en palabras de Mattelart, decodificar el verdadero sentido que tienen sus mensajes. *“Todo lenguaje analizado a través del filtro de la ideología, aparece preñado de sentido ideológico, ya que revela la filigrana de una sociedad aprehendida en su totalidad, así como la inmanencia de los intereses que dicha sociedad protege”*.⁸⁴

En *Los Increíbles I* se representa una vida real cotidiana, con leyes, bancos, policías y criminales. También hay una compañía de seguros, con un interés burocrático, que no opera por el bien de la gente sino por el de sus inversionistas, donde lo único que importa es ganar dinero. Así es como también conocemos a Rick, un profesional que manifiesta su descontento porque salvar a sus clientes de sus problemas supondría perder dinero. En otra escena, Mirage le pide a Bob que no destruya a Omnidroid, argumentando que sería otra pérdida de dinero. Estas cuestiones reflejan lo que sucede en la vida real.

Un punto importante a considerar en relación a todo esto radica en las edades del público. En mi experiencia personal, cuando de pequeña vi por primera vez *Los Increíbles*, no comprendí el trabajo de Bob, ni tampoco por qué su jefe se enfadaba; tampoco lograba entender la evolución del robot, que cada vez que era vencido por un superhéroe era diseñado de nuevo y mejor. Todo lo relacionado con el dinero, los detalles políticos y burocráticos, no formaba parte de mi foco de atención, que estaba centrado en la acción de los personajes principales: mi mirada buscaba la manifestación de los poderes simbólicos. Catorce años después, mi manera de ver la segunda parte de la saga no fue la misma. No esperaba ver qué pasaba con los superpoderes, ni cómo la familia al final del día salvaba el mundo, porque eso era algo que ya sabía que iba a suceder. Buscaba, en cambio, entender otras lógicas; buscaba ver en el marco de mi contexto socio-cultural cómo ese producto había cambiado, y qué recursos narrativos y simbólicos iba utilizar. Por entonces ya era para mí evidente que esas películas infantiles no eran puramente para niños. De lo contrario ¿por qué razón iban a incluir tópicos que un niño claramente aun no podría comprender?

⁸⁴ ARIEL MATTELART: “El marco del análisis ideológico”; en A. Mattelart, M. Piccini y M. Mattelart, *Los medios de comunicación de masas: la ideología de la prensa liberal*. Buenos Aires: El Cid Editor, 1976.

La sexualidad y las construcciones relativas al género quedan integradas a esta regla. También están ahí y se integran al imaginario simbólico de cada persona, filtrándose en cada decisión e interacción, así como sucede con los contenidos relativos a la política, la economía o el mundo laboral. Considerar que tratar temas vinculados a la sexualidad pueda ser algo inapropiado para un niño es tener una fuerte incomprensión del término, pues incluso cuando el niño pueda no manifestar un interés por el tema o por las cuestiones de género, no dejan de ser aspectos, al igual que los anteriores, que conforman parte de su propia identidad.

Butler destaca que la teoría y la práctica feminista sostienen que la sexualidad siempre se construye dentro de lo que determinan los discursos y el poder, y que este último se entiende parcialmente en función de las convenciones culturales heterosexuales y fállicas. De esto se desprende la importancia de que las producciones ficcionales, en particular aquellas que están dirigidas a los niños, tengan una perspectiva de género. Siguiendo a Foucault: “*Si la sexualidad se constituyó como campo a conocer, tal cosa sucedió a partir de las relaciones de poder que la instituyeron como objeto posible; y si el poder pudo considerarla un blanco, eso ocurrió porque técnicas del saber y procedimientos discursivos fueron capaces de sitiarla e inmovilizarla*”.⁸⁵

Por otro lado, *Los Increíbles* forma parte de un universo narrativo que es mucho más realista y cercano a nosotros que el de los cuentos de hadas. Por eso tiene mucha importancia este objeto de estudio: no hay aquí un *érase una vez*, no hay *un país muy, muy lejano*, ni muñecos de nieve parlantes, ni montañas personificadas. Enfatizo entonces la importancia de entender el sentido de analizar estas dos películas en particular: la sexualidad, las representaciones de género, ni están en un mundo lejano ni forman parte de un imaginario fantasioso. Integran, por el contrario, la realidad de nuestra vida social cotidiana.

Comprender la sexualidad y las representaciones de género implica comprenderse a uno mismo, como individuo y como integrante social. En esta tesina he intentado hacer un recorrido en base a este tema de análisis, pues el mismo ha sido un punto de interés por varios años en mi vida personal, y mediante este trabajo me he permitido aprender sobre la temática para poder aplicarla profesionalmente.

⁸⁵ MICHAEL FOUCAULT: Historia de la sexualidad I: La voluntad de saber, op. cit.

ENLACES A MATERIALES DE VISIONADO

OPCION DE VISUALIZACION 1 (enlace a carpeta en Google Drive):

<https://drive.google.com/drive/folders/1E8tB6mZ2HHAkqZQ5t6hF5wW9qHWFqpMq?usp=sharing>

OPCION DE VISUALIZACION 2 (carpeta de descarga en Dropbox):

<https://www.dropbox.com/scl/fo/kse0z40ejwduaukq0p9ud/h?dl=0&rlkey=namdj3xccpa70ha2175uhupes>

OPCION DE VISUALIZACION 3 (enlaces en Vimeo):

Material 1: <https://vimeo.com/759695891>

Material 2: <https://vimeo.com/759697302>

Material 3: <https://vimeo.com/759702894>

Material 4: <https://vimeo.com/759704143>

Material 5: <https://vimeo.com/759705002>

Material 6 : <https://vimeo.com/761265635>

Material 7: <https://vimeo.com/763972841>

Material 8: <https://vimeo.com/761254383>

Material 9: <https://vimeo.com/761255619>

Material 10: <https://vimeo.com/761256588>

Material 11: <https://vimeo.com/761257050>

BIBLIOGRAFÍA Y ENLACES UTILIZADOS:

ENLACES:

- Página oficial Pixar - Los Increíbles: <https://www.pixar.com/feature-films/the-incredibles>.
- Página oficial Pixar - Increíbles 2: <https://www.pixar.com/feature-films/incredibles-2>
- Link unión Pixar y Disney Company: <https://www.forbes.com.mx/pixar-un-exito-con-el-toque-george-lucas-steve-jobs-y-disney/>
- Entrevista a Brad Bird en Q ON CBC: Why Incredibles 2 director Brad Bird says cartoons aren't just for children: <https://www.youtube.com/watch?v=cKvgnBnUZ8Y>
- Entrevista a Brad Bird, John Walker y Nicole Grindle en Espinof: <https://www.youtube.com/watch?v=0FlcRx5T9YI>
- Entrevista a Brad Bird, director y guionista de Los Increíbles 2, y al productor John Walker, a cargo de Liz Gil: <https://www.youtube.com/watch?v=sd4kecOCTOk>
- Link Box Office: https://www.boxofficemojo.com/?ref=bo_nb_ydw_mojologo

MATERIAL BIBLIOGRÁFICO:

- ALTHUSSER, LOUIS: *Ideología y aparatos ideológicos del Estado*, Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires, 1974.
- ALTHUSSER, LOUIS: *La revolución teórica de Marx*, Siglo XXI, México, 1967; en particular Capítulo 7: “Marxismo y humanismo”.
- ARNOUX, ELVIRA: “El análisis del discurso como campo interdisciplinario”; en *Análisis del discurso - Modos de abordar materiales de archivo*; Santiago Arcos, Buenos Aires, 2006.
- ASOREY, VERÓNICA: “El referente empírico”; en *Hacia la tesis: itinerarios conceptuales y metodológicos para la investigación en comunicación*. Universidad Nacional de La Plata, 2012.
- BARTHES, ROLAND: *Mitologías*. Siglo Veintiuno Editores, Buenos Aires, 1957 (reedición 2003).

- BEASLEY-MURRAY, JON: “La clave del cambio social no es la ideología, sino los cuerpos, los afectos y los hábitos”, entrevista de Amador Fernández-Savater, *elDiario.es*, 20/02/2015. (https://www.eldiario.es/interferencias/podemos-hegemonia-afectos_132_4364592.html)
- BETTELHEIM, BRUNO: *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*, Crítica, Barcelona, 1994.
- BOURDIEU, PIERRE: *La dominación masculina*, Editorial Anagrama, Barcelona, 2000.
- BUTLER, JUDITH: *Deshacer el género*, Editorial Paidós, Buenos Aires, 2006.
- BUTLER, JUDITH: *El género en disputa*. Editorial Paidós, Buenos Aires, 2007.
- CAHN, LEANDRO; LUCAS, MAR; CORTELLETI, FLORENCIA; VELERIANO, CELILIA: *Educación Sexual Integral: Guía básica para trabajar en la escuela y en la familia*, Siglo XXI Editores, Buenos Aires, s/f.
- CHADWICK, WHITNEY: *Mujer, arte y sociedad*. Ediciones Destino Thames and Hudson, 1990; en particular el Prefacio y Capítulo V: “Aficionadas y académicas: una nueva ideología de la feminidad en Francia y en Inglaterra”.
- DELEUZE, GILLES: *Pericles y Verdi. La filosofía de Francois Chatelet*, Editorial Pre-Textos., Valencia, 1989.
- DOR, JOEL, *Introducción a la lectura de Lacan. El inconsciente estructurado como lenguaje*, Editorial Gedisa, Barcelona, s/f.
- DORFMAN, ARIEL; MATTELART, ARMAND: *Para leer al Pato Donald. Comunicación de masas y colonialismo*. Siglo XXI Editores, Buenos Aires, 2002.
- FOUCAULT, MICHAEL: *Historia de la sexualidad I: La voluntad de saber*, Siglo XXI, Buenos Aires, 2002.
- FREUD, SIGMUND: *El malestar en la cultura*; Alianza Editorial, Barcelona, 2010.
- FREUD, SIGMUND: *Psicología de la masas y análisis del yo*; Amorrortu Editores, Buenos Aires, 2010.
- FREUD, SIGMUND: *Más allá del principio de placer*, trad. Joaquín Chamorro Mielke, AKAL, España, 2020
- GÁNDARA, SANTIAGO: “Una reflexión sobre el estado del campo de la comunicación y la cultura”. *Cuadernos Críticos de Comunicación y Cultura*, 5, 13-27, Buenos Aires, 2010.
- GARCIA CANCLINI, NÉSTOR: “El consumo sirve para pensar”, en *Consumidores y Ciudadanos. Conflictos multiculturales de la globalización*. México: Grijalbo, 1995.

- GETINO, OCTAVIO Y SOLANAS, FERNANDO: “Cine militante: una categoría interna del Tercer Cine”; en Getino, Octavio y Solanas, Fernando (eds.), *Cine, cultura y descolonización*, Buenos Aires, Siglo XXI, 1973.
- GOFFMAN, ERVING: *Gender Advertisements, Studies in the Anthropology of Visual Communication*, vol. 3, núm. 2, 1976, págs. 69-154.
- GUATTARI, FÉLIX; ROLNIK, SUELY: *Micropolítica. Cartografía del deseo*. Tinta Limón, Buenos Aires, 2005 (pp. 37 a 55 versión impresa; pp. 39 a 53 versión digital).
- HALBERSTAM, JACK: “Revolta animada y animación revoltosa”, en *El arte queer del fracaso*, Editorial EGALES, S.L. Barcelona, Madrid, 2011.
- HELLER, AGNES: “De la hermenéutica en las ciencias sociales a la hermenéutica de las ciencias sociales”; en Ágnes Heller y Ferenc Fehér: *Políticas de la postmodernidad*. Ensayos de Crítica Cultural, Barcelona, Península, 1989.
- KIRCHHEIMER, MÓNICA: “Problemas de lectura: lo infantil y lo adulto en la animación comercial contemporánea”, en *Revista Oficios Terrestres*, Universidad Nacional de La Plata, 2011.
- LACAN, JACQUES: “El estadio del espejo como formador de la función del yo [je] tal como se nos revela en la experiencia psicoanalítica”. En *Escritos II*, Siglo XXI, México, 1975.
- LOVERA, PATRICIA SULBARÁN: Artículo BBC News Mundo: <https://www.bbc.com/mundo/noticias-44475924>
- MARIN-DÍAZ, VERÓNICA; SOLIS, CONCEPCIÓN: “Los valores transmitidos por las mujeres de las películas Disney”. *Revista CS*, 23, 37-55. Universidad ICESI, 2017. DOI: <https://doi.org/10.18046/recs.i23.2296>
- MARTÍN-BARBERO, JESÚS: *De los medios a las mediaciones*, Editorial Gilli, México, 1987.
- MARTÍNEZ-RODRIGO, E.; MARTÍNEZ-CABEZA JIMÉNEZ, J.: “La figura materna en el cine de Pixar. El caso de la saga de Los Increíbles”, *Historia y Comunicación Social* 25 (1), 35-44. Universidad Complutense de Madrid, 2020. [<http://dx.doi.org/10.5209/hics.64587>]
- MATTELART, ARIEL: “El marco del análisis ideológico”; en *Los medios de comunicación de masas; la ideología de la prensa liberal en Chile*. Cuadernos de la Realidad Nacional, Univ. Católica de Chile, CEREN, Nro. 3, marzo, 1970.

- MONLEÓN OLIVA, VICENTE: “Familias diversas. Ejemplos cinematográficos Disney de nueve estructuras familiares”. Tercio Creciente, enero 2021, pp. 7-31 <https://dx.doi.org/10.17561/rtc.19.5591>
- OSUNA-ACEDO, SARA; GIL-QUINTANA, JAVIER; CANTILLO VALERO, CARMEN: “La construcción de la identidad infantil en el Mundo Disney”, Revista Latina de Comunicación Social No. 73, pp. 1284 a 1307, 2018 (<https://www.revistalatinacs.org/073paper/1307/66es.html>).
- PASCUALI, ANTONIO: “En torno a la ideología represiva de McLuhan” y “Releyendo a Marcuse”, en *Comprender la comunicación*, Caracas, Monte Ávila, 1970.
- PIZZO, MARÍA ELISA: “El desarrollo de los niños en edad escolar”, s/d.
- RANCIERE, JACQUES: “La distorsión”, en *El desacuerdo. Política y filosofía*, Buenos Aires, Nueva Visión, 2007.
- SCHMUCLER, HÉCTOR. “La investigación sobre comunicación masiva”, en *Comunicación y Cultura* N° 4, Galerna, Buenos Aires, 1975.
- SILVA, LUDOVICO: “El sueño insomne”, en *Teoría y práctica de la ideología. Nuestro tiempo*, Caracas, 1971.
- SKLAR, JUAN: *Ideologías Animadas*. Editorial Galerna, Buenos Aires, 2020.
- SORIN, MÓNICA; PIZZO, MARÍA ELISA: *Niños y niñas nos interpelan. Prosocialidad y producción infantil de subjetividades*, Montevideo, Nordan, 2004; en particular los capítulos “Prosocialidad y producción infantil de subjetividades” y “Prosocialidad en niños de Buenos Aires: entre el discurso correcto y el cuerpo sufriente”.
- VATTIMO, GIANNI: *Posmodernidad: una sociedad transparente. En torno a la posmodernidad*. Barcelona, Anthropos, 2000.
- WASJSMAN, PAULA: “Polémica: Las imágenes del imperialismo (I). Una historia de fantasmas”, en *Lenguajes* N° 1, Publicación de la Asociación Argentina de Semiótica, abril de 1974. (<https://ahira.com.ar/ejemplares/1/>)
- VILLALBA, MARÍA MARTA: “Sobre Psicología de las Masas y Análisis del Yo”, en Daniel Lutzky / Germán Serain (comp.), *El sujeto de la comunicación*, Eudeba, Materiales de cátedra, Buenos Aires, 2021.
- ZIZEK, SLAVOJ: “Che vuoi?”, en *El sublime objeto de la ideología*, Siglo XXI, México, 1992.