UAB
Universitat Autònoma de Barcelona

Disney i les negociacions culturals entorn a la representació de la raça i el gènere

Maria Porta Vilaplana

ADVERTIMENT. L'accés als continguts d'aquesta tesi queda condicionat a l'acceptació de les condicions d'ús establertes per la següent llicència Creative Commons: https://creativecommons.org/licenses/?lang=ca

ADVERTENCIA. El acceso a los contenidos de esta tesis queda condicionado a la aceptación de las condiciones de uso establecidas por la siguiente licencia Creative Commons: https://creativecommons.org/licenses/?lang=es

WARNING. The access to the contents of this doctoral thesis it is limited to the acceptance of the use conditions set by the following Creative Commons license: https://creativecommons.org/licenses/?lang=en

Departament de Comunicació i Periodisme
Facultat de Comunicació
Universitat Autònoma de Barcelona
2025

Tesi doctoral

Disney i les negociacions culturals entorn a la representació de la raça i el gènere

Autor: Maria Porta Vilaplana

Director: María Rosario Lacalle Zalduendo

INDEX

1. Introducció
   1.1. Metodologia i objectius de la recerca
   1.2. Tipus de recerca
      1.2.1. Objectius generals i específics
      1.2.2. Preguntes d'investigació
      1.2.3. Justificació de la recerca
2. Marc teòric
   2.1. L'origen dels contes populars: el *folktale*
   2.2. Del *folktale* al *fairy tale*. L'auge del conte burgès
   2.3. Del fairytale al producte cultural de masses
   2.4. Disney i la banalització de la utopia. Les adaptacions cinematogràfiques dels contes populars
   2.5. Walt Disney i l'imaginari americà: l'home, els estudis i les pel·lícules
      2.5.1. La construcció d'un mite
      2.5.2. La fàbrica dels somnis
         2.5.2.1. L'herència minstrel: els orígens
         2.5.2.2. A la recerca d'un estil propi: el Disney-Formalism
         2.5.2.3. Una nova direcció: la Troika Disney
         2.5.2.4. Disney: el naixement de la gran multinacional
         2.5.2.5. Disney Pixarchy
   2.6. L'evolució del cànon cinematogràfic
3. Case Studies
   3.1. L'era del revisionisme cultural
      3.1.1 *Damnatio memoriae*: els orígens de la destrucció sígnica
      3.1.2 Resignificar els símbols: la *damnatio* postmoderna
      3.1.3 Una consciència semiòtica *sui generis*
   3.2. *Song of the South*. Un cas de dissipació transmedia
      3.2.1. Song of the South: l'objecte d'una llarga polèmica
      3.2.2. L'imaginari "Old South" i la construcció d'un mite
      3.2.3. Una memòria de llarga durada
      3.2.4. Toms, coons i mammies: els vells estereotips pre-bèl·lics
      3.2.5. Arqueologia d'una recepció conflictiva
         3.2.5.1. L'estrena de la pel·lícula: crònica d'un fracàs inesperat
         3.2.5.2. La representació de la identitat afroamericana, passions culturals i subjectivitats col·lectives
         3.2.5.3. Uncle Remus: la resignificació de l'estereotip
         3.2.5.4. De l'anacronisme a la 'cult movie': el *revival* nostàlgic dels 70
         3.2.5.5. Splash Mountain: la desaparició d'un text autocelebratiu
   3.3. La Sireneta i el fenomen 'racebending'
      3.3.1. L'origen del fenomen 'racebending'
      3.3.2. El cas de La Sireneta: origen i evolució iconogràfica d'una criatura mitològica

3.3.2.1. Origen de la sirena: entre el cel i la terra
3.3.2.2. La *femme fatale* de les aigües: la sirena al centre d'una poètica del més enllà
3.3.3. D'Andersen a Disney: les reinterpretacions contemporànies d'un mite clàssic
3.3.3.1. De la oralitat a la literatura: el conte d'Andersen
3.3.3.2. De la literatura al cinema: l'adaptació animada de la companyia Walt Disney
3.3.3.3. De la Sireneta del segle XX a la Black Mermaid del segle XXI
3.3.3.4. #NotmyAriel? La identitat de la Sireneta
3.4. De Malvades a Antiheroínes. El cas de Malèfica
3.4.1. De fades a bruixes: la resignificació de la feminitat
3.4.1.1. La bruixomania: entre la realitat i la ficció
3.4.2. La Bella Dorment: la reescriptura d'un conte de fades
3.4.2.1. De Perrault i als Germans Grimm
3.4.2.2. Del clàssic al *reboot*
3.4.2.3. La reinterpretació de Malèfica
3.4.2.4. Malèfica i l'auge de l'antiheroïna
4. Conclusions
5. Annexos
6. Bibliografia

1. Introducció

1.1 Metodologia i objectius de la recerca

Aquesta recerca pren forma i sentit a través de la perspectiva de la semiòtica de la cultura. Es tracta d'una branca de la semiòtica que s'interessa en la manera en què el sentit es construeix culturalment, o en altres paraules, que amplia el focus i estudia la semiosi no només en el marc de la vida social, sinó també *cultural*. Així doncs, la semiòtica de la cultura no s'interessa en un text, en un signe o en una pràctica concreta, sinó que observa la manera en què diferents textos, signes i pràctiques es relacionen entre ells, tot teixint diferents sistemes culturals.

Així doncs, la semiòtica de la cultura no es defineix per l'objecte d'estudi sinó per la *perspectiva* amb la que s'aproxima a l'objecte. De fet, aquesta branca de la semiòtica considera que la cultura no té una entitat material pròpia. Segons aquesta perspectiva, la cultura no *és* un conjunt de diferents llenguatges, com poden ser l'arquitectura, l'art, el cinema, la literatura, o de diferents sabers, com la llengua, la tradició, la memòria, sinó que és l'efecte de sentit que emergeix com a resultat d'una observació. Ras i curt, la cultura apareix com una hipòtesi regulativa que ens és útil per parlar de nosaltres mateixos, per atribuir-nos una identitat, per explicar-nos el món (Lorusso, 2010).

La semiòtica de la cultura es defineix doncs com una aproximació antisustancialista i metodològica. I l'òptica d'aquesta disciplina es caracteritza per cercar una comprensió general[1] del món, de la cultura o de la història a través de l'establiment de correlacions entre sistemes de valors i sèries de trets morfològics. En aquest sentit, resultant esclaridores les paraules de Foucault:

> il problema è quello de costituire delle serie: di definire per ciascuna di esse i suoi elementi, di fissarne i limiti, di evidenziare il tipo di relazione che le è specifico, di formularne la legge, e, inoltre, di descrivere i rapporti tra serie

[1] Segons Foucault, la comprensió general es diferencia d'una comprensió global, ja que mentre la segona organitza "tots els fenòmens al voltant d'un únic centre, principi, significat, esperit, visió del món, forma del conjunt", la segona el que vol és "mostrar tot l'espai d'una dispersió" (Foucault 1969, pp. 14-15).

> diverse, per costituire in tal modo delle serie di serie, o dei “quadri” (Foucault 1969, p.11).

La semiòtica de la cultura no es limita doncs a l'estudi d'un text en concret, com pot ser l'adaptació cinematogràfica d'un conte de fades, ni tampoc s'exhaureix en l'examen d'un micro-fenomen textual, com ara la cancel·lació temporal d'una pel·lícula d'una plataforma de streaming. El que fa la semiòtica de la cultura és partir d'aquests fenòmens textuals individuals i analitzar-los des d'una perspectiva general, a fi i efecte d'individuar el tipus de relacions que aquests objectes estableixen amb altres objectes de la mateixa sèrie.

Així, des d'una òptica culturològica, les preguntes que guien aquesta recerca són les següents: perquè les pel·lícules clàssiques de Disney es consideren avui en dia pel·lícules inapropiades? Què és el que tenen en comú aquestes pel·lícules? I què ha canviat respecte al moment de la seva estrena? Perquè les bruixes malvades dels clàssics de Disney són ara les heroïnes de les noves adaptacions cinematogràfiques? I quina relació té tot això amb l'enderrocament d'estàtues de personatges esclavistes a diferents ciutats occidentals, com ara Bristol, Barcelona i Baltimore?

La semiòtica de la cultura té com a objectiu individuar les *lògiques de correlació* que s'estableixen entre els diferents textos i els diferents codis que es troben circumscrits en un mateix sistema. El potencial d'aquesta perspectiva rau en la capacitat d'analitzar les lògiques que fan que un mateix text sigui compatible amb els codis d'una cultura -o d'un estadi cultural- i alhora incompatible amb els codis d'una altra cultura. Fet i fet, les cultures no són altra cosa que complexos sistemes de compatibilitats i incompatibilitats que el que fan és agrupar certs elements i alhora excloure'n d'altres (Lorusso, 2010).

Aquests sistemes de compatibilitats i incompatibilitats no són però estables, ans el contrari, es tracta, per definició de sistemes *dinàmics*. Els valors, les normes, els hàbits culturals, a través dels quals interpretem el món, canvien amb el pas del temps. Els sistemes que conformen la cultura passen per diversos estadis, i ho fan a velocitats diferents. No evoluciona al mateix ritme el sistema de la llengua que el de la moda. Així doncs, la semiòtica de la cultura no només permet estudiar les lògiques de correlació sinó també les lògiques d'*evolució* dels

sistemes, cosa que permet pensar la diacronia com una dimensió interna als estadis sincrònics.

Les cultures es poden entendre com un sistema de creences compartides que troben una circulació social gràcies a la seva manifestació. La cultura es converteix en objecte d'estudi per a la semiòtica en tant que es manifesta en una sèrie de *processos* que li donen forma i la constitueixen; processos que són observables precisament perquè són socials i no mentals, i perquè són intersubjectius i no individuals (Lorusso, 2010). En el moment en què la cultura té una circulació social, s'*externalitza*: és per això que es converteix en un fenomen passible d'estudi.

Lluny d'entendre la cultura com una idea abstracta que es materialitza en els textos, aquesta branca de la semiòtica defensa que són els mateixos textos els que *conformen* les cultures. Sota aquesta perspectiva, la retirada permanent de la circulació de certes pel·lícules, la resemantització de les bruixes malvades a les noves adaptacions cinematogràfiques, l'adaptació de l'ètnia de certs personatges de pel·lícules ens comuniquen els valors, les normes i les passions d'una cultura o, si més no, d'un estadi cultural. Aquests textos ens interessen en tant que ens permeten observar les sèries de compatibilitats i incompatibilitats, i ens són útils perquè són els nostres mitjans, perquè és a través de la seva anàlisi que podem elaborar una visió de conjunt.

Així, les adaptacions audiovisuals, les cancel·lacions i les reescriptures són fenòmens pròpiament semiòtics perquè tenen a veure amb la negociació cultural i la traducció de significats i perquè ens permeten identificar les noves lògiques i els nous paradigmes que conformen la nostra cultura.

Les cultures, explica Lorusso (2010), estan fetes de fils, de formes recurrents i de redundàncies isotòpiques. Aquests fils són els que doten de coherència narrativa a l'amalgama textual que anomenem "cultura", i poden ser més o menys curts, ja sigui en termes temporals com geogràfics. El catolicisme, per exemple, presenta uns fils tan llargs com els seus dos mil anys d'història, el capitalisme persisteix des de fa tres-cents anys i la cultura *punk* des dels anys 70; i si parlem

en termes d'extensió, la cultura jueva té uns catorze milions de practicants mentre que la musulmana, la practiquen mil vuit-cents milions de persones.

Tanmateix, el que resulta més interessant, és que no es tracta d'entitats immutables. Ans el contrari, les cultures s'entrecreuen, s'influencien i es transformen les unes a les altres. Les cultures viuen en un dinamisme constant i es caracteritzen precisament per l'heterogeneïtat interna i pel dialogisme amb l'exterior (Lotman, 2006). Aquests trets es reflecteixen alhora en les manifestacions culturals. Sota aquesta llum, els textos canvien contínuament perquè canvia la xarxa de relacions en què se situen. En termes echians, es tracta de la xarxa enciclopèdica que dota de sentit un text, i que estabilitza certs recorreguts interpretatius mentre en narcotitza d'altres.

Amb l'anàlisi dels textos que conformen el corpus de la recerca, veurem com actua aquesta xarxa enciclopèdica. I ens preguntarem: quins canvis s'estan produint en les manifestacions textuals de la nostra cultura? Quins elements narratius i discursius es narcotitzen i quins altres s'estabilitzen? Quines distorsions, amplificacions o virtualitzacions produeixen aquests canvis? I es poden establir correspondències formals i conceptuals en tots aquests casos? La resposta a aquestes preguntes portarà a la llum els nous patrons culturals que donen forma a la nostra cultura i, en conseqüència, ens permetrà individuar quins són els codis dominants i productors d'hegemonia del nostre present.

> Alla pervasività dei modelli di cultura non si sfugge ed è proprio questo a garantire una sorta di "sincerità dei testi", perché inevitabilmente essi parlano della cultura di cui sono parte, ne sono intrisi, la manifestano. Indipendentemente da quel che dichiarano, sottendono una visione del mondo che non è materia di discussione, che è ciò che si dà per scontato, l'insieme di assunzioni che costituiscono il senso comune su cui ogni argomentazione successiva si staglia (Lorusso, 2010: 69).

Així doncs, confiant en aquesta sinceritat del textos, dessoterrarem la visió del món que ens ofereixen.

1.1. Tipus de Recerca

L'assassinat de George Floyd per part d'un agent de policia, el maig del 2020, va revifar la lluita contra la brutalitat policial als Estats Units, amb una intensitat que inevitablement rememorava els enfrontaments dels anys seixanta. En les setmanes posteriors, centenars de manifestacions massives van tenir lloc arreu del món amb un objectiu comú: denunciar la violència que pateix la comunitat afroamericana. Durant aquestes protestes, diverses estàtues que glorificaven el passat colonial van ser enderrocades en ciutats com Bristol, Brussel·les i Baltimore. En derrocar aquestes estàtues, el moviment Black Lives Matter pretenia assenyalar que les qüestions simbòliques no es poden deslligar dels aspectes més materials de la lluita, ja que també contribueixen a perpetuar l'estatus quo racista i patriarcal de la societat actual.

El debat sobre com gestionar símbols i representacions problemàtiques va guanyar ràpidament presència en els mitjans i, en les setmanes següents, també va arribar a la indústria audiovisual, que vivia una revolució digital impulsada per l'auge de les plataformes de streaming. Algunes de les preguntes plantejades en aquest debat van ser les següents: què hem de fer amb aquelles pel·lícules clàssiques que contenen representacions racistes i sexistes? S'han de cancel·lar, adaptar o contextualitzar? O simplement s'han de mantenir tal com són, perquè són documents històrics? Quin paper han tingut històricament empreses com Disney respecte als seus artefactes més controvertits? I què poden fer amb aquest patrimoni ara que la revolució del streaming els permet filtrar i reorganitzar els seus arxius?

A la meva tesi, pretenc reflexionar sobre aquestes qüestions, analitzant diverses pel·lícules clàssiques de Disney que han patit un procés de resignificació. He escollit analitzar tres casos de resignificació de pel·lícules Disney perquè il·lustren els diferents processos endegats per la companyia per tal d'adequar les seves representacions racials i de gènere als nous públics. Aquests tres casos són, en primer lloc, el de *Song of the South* (1946), un film que ja va rebre moltes crítiques en el moment del seu llançament per la seva representació idíl·lica de la vida en una plantació i que, de fet, va ser retirat dels cinemes durant el moviment pels drets civils a finals dels anys cinquanta; avui dia, ja no està

disponible ni en DVD ni a la plataforma Disney+; en segon lloc, el de *The Little Mermaid* (2023), remake de *The Little Mermaid* (1989) protagonitzada per l'actriu racialitzada Halle Bailey en el rol de la protagonista i que ofereix per primera vegada en la història de Disney una sirena negra; i finalment, el de *Maleficent* (2014), una adaptació en live-action de *Sleeping Beauty* (1959) que busca reinterpretar aquestes antagonista femenina des d'un marc feminista. I és que si bé el remake de *The Little Mermaid* (2021) és paradigmàtic de l'anomenat fenomen del *racebending* -és a dir, del canvi racial d'un personatge de la pel·lícula-, el de *Maleficient* (2014) ho és de la resignificació de la bruixa – o de la dona malvada i reconvertida en antiheroïna-, i finalment el cas de *Song of the South* (1946) ens il·lustra els engranatges que es mouen darrere la mitificació d'una pel·lícula i els canvis produïts en l'audiència al llarg del temps.

L'objectiu de la meva recerca és examinar com Disney ha hagut de negociar històricament el seu llegat crític, pel que fa a representacions racistes i sexistes, per adaptar-se als estàndards de cada època. Per fer-ho, analitzaré com Disney ha reutilitzat i reescrit aquests textos problemàtics i també estudiaré com l'audiència ha respost a aquests artefactes, ja que això ens pot ajudar a qüestionar narratives lineals sobre la història del cinema i el progrés social.

Crec fermament que aquests episodis de revisionisme cultural no s'han d'entendre com a esdeveniments aïllats, sinó com a expressions de grans negociacions culturals sobre les identitats racials i de gènere. Per tant, investigaré com han evolucionat els personatges de Disney al llarg dels anys, tenint també en compte el context polític i social dels diferents períodes analitzats. També estudiaré com aquestes negociacions culturals s'han entrellaçat històricament amb les dinàmiques extratextuals de la 'convergència mediàtica', analitzant com les transicions tecnològiques —del cinema a la televisió i, més tard, de la televisió a Internet— han ofert a Disney l'oportunitat de filtrar les seves produccions.

L'hegemonia de Disney sobre la literatura infantil, l'entreteniment familiar i la cultura popular occidental no només continua intacta sinó que fins i tot creix. No obstant això, s'ha prestat poca atenció crítica al seu producte principal: les seves pel·lícules. De fet, tot i què la majoria dels estudis sobre Disney s'han centrat en

les pràctiques empresarials i en l'impacte del seu conglomerat global, encara hi ha molt a dir sobre Disney, sobre la ideologia de les seves pel·lícules, sobre l'evolució dels seus personatges i sobre la gestió del seu llegat crític al llarg dels anys. Tal com han assenyalat alguns acadèmics (Bell, Haas & Sells, 1995; Cheu, 2013), hi ha una manca significativa de discurs crític sobre les pel·lícules de Disney, cosa que, en última instància, contribueix a preservar la seva inviolabilitat com a institució cinematogràfica.

1.1.1. Objectius generals i específics

L'objectiu principal de la meva recerca és analitzar críticament com Disney ha negociat el seu llegat problemàtic de representacions racistes i sexistes per adaptar-se als estàndards de cada època. Això ens permetrà entendre millor les fluctuacions històriques en la construcció de la raça i el gènere en les pel·lícules de Disney.

Els objectius específics són els següents:

- Documentar les diferents estratègies de recirculació, adaptació i reescriptura de Disney, tenint en compte no només les pel·lícules clàssiques i els seus remakes, sinó també els seus paratextos: cançons, llibres, joguines, videojocs, compilacions en DVD i atraccions dels parcs temàtics.

- Observar l'evolució dels personatges i temàtiques de Disney, identificant i analitzant les noves tendències que caracteritzen les últimes produccions de la companyia.

- Investigar com les audiències han modificat històricament la seva percepció sobre aquests artefactes problemàtics, tenint en compte les comunitats interpretatives en línia: fans, no-fans, anti-fans, crítics i activistes.

1.2.2. Preguntes d'investigació

- Quines estratègies ha implementat Disney per negociar els seus films problemàtics?
- Com han evolucionat les representacions de gènere i raça en els films de Disney?

- Com influeixen les negociacions culturals en la interpretació que el públic fa de les pel·lícules de Disney?
- Com han canviat històricament les percepcions del públic sobre aquestes pel·lícules problemàtiques?

1.2.3. Justificació de la recerca

Malgrat el domini hegemònic de Disney en l'àmbit de la literatura infantil i l'entreteniment familiar, hi ha relativament poca recerca acadèmica dedicada a les pel·lícules de Disney. Existeixen alguns estudis sobre la representació de la diversitat en aquests films, però es troben principalment en llibres especialitzats o en números de revistes acadèmiques, com *Mouse Morality* (2002) de Ward i Christians; *Understanding Disney* (2001), de Janet Wasko; *Good Girls and Wicked Witches* (2007), d'Amy Davis; *Tinkerbells and Evil Queens* (2000) de Sean Griffin o la col·lecció *From Mouse to Mermaid* (1995) de Bell et al.

A més, com han assenyalat críticament alguns autors (England, Descartes, Collier-Meek, 2011), encara no s'ha analitzat tota la sèrie de princeses Disney en relació amb els rols de gènere que hi són representats. El mateix passa amb l'observació de les representacions racials a les pel·lícules de Disney. Aquest buit acadèmic pot tenir diverses causes, algunes de les quals ja s'han esmentat anteriorment, però aquí també cal afegir-hi l'actual tendència de l'àmbit acadèmic cap a la recerca en STEM i, dins dels estudis de cinema i animació, cap a la producció (Cheu, 2013).

Les pel·lícules de Disney han contribuït, durant molts anys, a la definició dels rols de gènere i de les diferències racials, influint en els valors i comportaments socials de moltes generacions d'infants. Així doncs, investigar l'evolució d'aquestes representacions pot aportar una contribució valuosa per entendre les fluctuacions històriques en la construcció de la raça i el gènere al llarg del temps.

2.Marc teòric

"Once upon a time the famous physicist Albert Einstein was
confronted by an overly concerned woman who sought advice
on how to raise her small son to become a successful scientist.
In particular she wanted to know what kinds of books she should read to her son.
'Fairy tales,' Einstein responded without hesitation.
'Fine, but what else should I read to him after that?' the mother asked.
'More fairy tales,' Einstein stated.
'And after that?'
'Even more fairy tales,' replied the great scientist, and he
waved his pipe like a wizard pronouncing a happy end to a
long adventure".

Jack Zipes (1979)

Amb aquesta petita faula, el teòric del folklore Jack Zipes obre el seu assaig titulat *Breaking the Magic Spell: Radical Theories of Folk and Fairy Tales* (1979). L'acadèmic alemany recull en la forma de conte de fades una frase que sovint s'atribueix al gran científic Albert Einstein. De fet, aquesta mateixa història fa anys que gira per les xarxes i probablement ja existia abans de la invenció d'Internet, circulant però a través del boca-orella. Tant si es tracta d'una llegenda com si realment va succeir de veritat, aquesta història ens convida a reflexionar sobre el sentit dels contes de fades i sobre el potencial que tenen per projectar alternatives a les condicions socials, polítiques i econòmiques que existeixen.

I és que el gruix de les produccions de la companyia Disney no són altra cosa que adaptacions cinematogràfiques dels contes de fades i és per això que abans d'analitzar els casos d'estudi del meu corpus, faré una panoràmica sobre els fonaments d'aquestes històries. Abans però d'endinsar-nos en els orígens dels contes de fades, vull començar aquesta introducció amb una breu definició sobre el gènere en qüestió. Els estudiosos del folklore consideren els contes de fades narracions tradicionals que incorporen elements màgics o meravellosos i que, històricament, han circulat en forma de relats orals entre els membres d'una mateixa comunitat o grup social. L'antropòleg William Bascom (1965) afirma que els folkloristes diferencien els mites i llegendes dels contes populars -entre els quals es troben els contes de fades-, i aquesta diferenciació es basa en l'actitud amb la que s'hi aproxima la seva comunitat de referència.

El folklorista Elliott Oring descriu els mites com “both sacred and true... core narratives in larger ideological systems. Concerned with ultimate realities, they are often set outside of historical time... and frequently concern the actions of divine or semi-divine characters” (1986: 124). Mentre que les llegendes, assenyala, solen fer referència a fets reals, amb personatges i llocs històrics, i giren al voltant d’un únic episodi, representat com un fet insòlit i estrany, inclús miraculós. Pel que fa als contes populars (els *folktales*, en anglès), es tracta de relats que la pròpia audiència llegeix i interpreta com a ficció. D’altra banda, els *folktales* es diferencien també del gènere literari del conte de fades, ja que tot i que tots dos comparteixen el fet de representar esdeveniments màgics o fantàstics, els contes de fades duen el nom de l’autor. Els contes de fades són creacions literàries que se solen basar en material preexistent, en històries i personatges de la cultura popular, però que han estat reescrites i fixades en una versió impresa (Harries, 2008). Avui en dia, trobem molts d’aquests contes de fades en llibres, però també en una infinitat de suports, com ara a les pel·lícules i sèries, o en cançons i videojocs.

2.1. L’origen dels contes populars: el *folktale*

Originàriament, els contes populars eren narracions orals que es basaven en rituals i que tenien com a objectiu dotar de significat l’existència dels membres d’una mateixa tribu o comunitat. La història, així com l’antropologia i la sociologia, demostren que els contes es remunten a les primeres albors de la cultura, a la Prehistòria. Segons les evidències que tenim, els narradors eren oradors talentosos que explicaven històries a una audiència que formulava preguntes, suggeria canvis i reproduïa novament les històries entre ells mateixos. La finalitat d’aquests contes no era altra que la d’explicar esdeveniments naturals, com ara una tempesta, un eclipsi o un terratrèmol, o ritus socials, com ara la collita, la caça o el matrimoni. A més, la veu del narrador era sempre coneguda i els contes eren explicats cara a cara, en primera persona.

Amb el pas dels segles, aquests contes van anar canviant, adaptant-se d’aquesta manera als valors i necessitats de cada comunitat. Tanmateix, a finals del segle XVIII, època en què es van començar a registrar els contes en la forma d’un text

escrit, molts dels motius i dels símbols que trobàvem en aquestes històries encara reflectien les condicions del feudalisme tardà. En concret, a l'inici de la gran majoria de contes que coneixem avui en dia trobem situacions que tenen a veure amb l'explotació, la fam i la injustícia que patien les classes populars a les societats pre-capitalistes. De fet, el mateix nom de 'conte popular' (o *folktale*, en anglès) fa referència als portadors d'aquests contes, a la gent del poble (the *folk*), que normalment eren pagesos analfabets. Aquests treballadors de la terra també cultivaven les seves expressions culturals, i hi reflectien la pròpia perspectiva de classe, posant-se en oposició a les formes de cultura de les classes dominants (Zipes, 2009: 8). Tot i així, el mateix Zipes (*idem*) puntualitza que les classes benestants també eren portadores d'aquests contes orals, que escoltaven dels mateixos pagesos i que més tard reproduïen, tot respectant la perspectiva original.

Si una cosa és certa és que els contes populars eren històries que s'explicaven arreu, entre tota classe de persones i que reflectien les condicions materials dels seus creadors. Només cal que prenguem com a exemple algun dels contes dels germans Grimm, com ara *Rapunzel*, *El follet saltador*, *Els músics de Bremen*, *La Blancaneus i els set nans* o *Els set corbs*, per veure que la perspectiva narrativa és sempre la del pobre protagonista explotat de la faula. La influència dels contes populars en la nostra cultura és tan profunda que impregna fins i tot les expressions culturals més refinades. Els teòrics literaris Max Lüthi (1966) i Robert Weimann (1967) han demostrat que moltes de les obres de Shakespeare estan inspirades en aquests contes. Àdhuc els dramaturgs grecs, i el mateix Homer, es van alimentar d'aquest tipus de literatura popular a l'hora d'escriure les seves pròpies creacions.

2.2 Del *folktale* al *fairytale*. L'auge del conte burgès

A partir del segle XV, amb l'augment de l'alfabetització i la invenció de la impremta la tradició oral de la narració va patir canvis profunds. Zipes (1995) llegeix l'evolució de la forma oral del 'conte popular' (*folktale*) al gènere literari del 'conte de fades' (*fairytale*) com el resultat de l'apropiació cultural de les classes benestants de les expressions populars. El folklorista descriu aquest acte

d'apropiació com un procés dialèctic que, d'altra banda, va establir les condicions materials que permetrien, en un futur no molt llunyà, la seva institucionalització com a producte cultural de masses.

Zipes (1995) justament assenyala que el que avui en dia anomenem 'contes de fades' són només un dels diferents tipus de contes que existien: els anomenats *Zaubermarchen* (o *magic tale*, en anglès). Van ser els escriptors francesos de les darreries del segle XVII que van començar a designar aquests contes amb el nom de *contes de fées* (*fairytale*) per tal de distingir-los de la resta de contes populars (*popular tales*). El nou gènere literari del *conte de fée* abordava les preocupacions i representava els gustos de la societat cortesana. En les paraules del mateix Zipes:

> French writers created an institution, that is, the genre of the literary fairy tale was institutionalized as an aesthetic and social means through which questions and issues of *civilité,* proper behavior and demeanor in all types of situations, were mapped out as narrative strategies for literary socialization and in many cases, as symbolic gestures of subversion to question the ruling standards of taste and behavior (Zipes 1995: 23).

Zipes defineix l'apropiació dialèctica del conte popular com un procés que va generar violència cap al relat originari dels contes orals (cf. Armstrong & Tennenhouse, 1989). Segons el teòric literari, aquesta apropiació del text oral va jugar un paper important en l'establiment de la burgesia com a nova classe dominant, ja que els va permetre fer servir aquestes mateixes històries com a vehicle dels nous valors de la societat burgesa.

El pas de l'oralitat a l'escriptura va comportar una sèrie de canvis que van modificar tant la forma com el contingut del conte. El primer canvi que observem es produeix en la recepció del conte i és que, a diferència del conte oral, el nou gènere literari estava destinat a ser llegit en la *intimitat* -si bé és cert que, en determinades ocasions, els contes de fades també es llegien en veu alta als salons-. Aquest canvi infringia un aspecte fonamental del conte oral: el fet de ser gaudit i interpretat en col·lectivitat. D'altra banda, la impressió del conte va reforçar la separació de classes socials, ja que la gran majoria de gent era

analfabeta i, per tant, l'accés a aquest nou gènere literari va quedar restringit a les elits. Pel que fa al contingut, durant els segles XVII i XVIII començarem a trobar com a protagonista d'aquestes històries la classe aristocràtica, que de fet era presentada com la 'classe escollida'. Així doncs, mentre la tradició oral presentava personatges que interpel·laven a la gent comuna, el nou gènere literari, amb la seva forma i contingut, excloïa a la gran majoria de gent i exaltava el poder dels grups governants.

També és important assenyalar que aquests nous contes reforçaven l'ordre patriarcal simbòlic, ja que es basaven en nocions molt rígides de la sexualitat i el gènere. Això era degut al fet que els personatges es representaven de manera estereotipada, seguint els esquemes del que es considerava un comportament normal en homes i dones. Així, la majoria dels herois eren astuts, aventurers i atrevits mentre que les heroïnes es presentaven com a dones belles, però també passives i obedients, treballadores i abnegades. Una altra constant en aquests contes era la tematització de l'ascensió social. Sovint, el protagonista de la història partia d'un estrat social baix per després ascendir en l'escala social. Tot i que Zipes (2010) considera que aquest element recurrent només servia per reforçar l'estatus quo social i polític del moment.

A diferència del conte oral, el conte de fades imprès es considerava una propietat. El conte escrit era un text fixe amb un autor i un propietari concrets. Aquests contes es venien i es concedien drets de propietat als autors, col·leccionistes i editors. Tot i així, els contes orals seguien circulant i amenaçaven els denominats contes de fades escrits amb la seva presència viva, que permetia qüestionar aquestes formes fixes. D'altra banda, molts d'aquests llibres i col·leccions de contes de fades venien acompanyats d'il·lustracions. Aquestes imatges, tot i estar subordinades al text, influenciaven la interpretació del lector, definint la manera en què s'havien d'imaginar els personatges i els escenaris. Així, les heroïnes eren gairebé sempre roses i atractives, mentre que els herois lluïen també formosos i elegants i demostraven tenir un caràcter atrevit, sempre amb un espasa a la mà preparats per enfrontar-se a qualsevol amenaça. Els il·lustradors dels contes eren quasi sempre homes, però aquests no tenien cap tipus de reconeixement i moltes vegades romanien en l'anonimat.

Zipes (1979) enumera les principals característiques que diferenciaven el conte de la tradició oral del de la literària. Aquest llistat, diu, ens pot donar la falsa impressió de què existeix una neta separació entre els dos gèneres, quan més aviat el que hi ha és una relació simbiòtica, d'influència i transformació recíproca. Fet l'aclariment, aquests serien els aspectes que destacarien en cadascuna de les tradicions:

Conte popular:	Conte de fades:
Oral	Escrit
Performance	Text
Comunicació vis-à-vis	Comunicació indirecta
Efímer	Permanent
Grupal	Individual
Recreació	Creació
Variació	Revisió
Tradició	Innovació
Estructura inconscient	Disseny conscient
Representacions col·lectives	Representacions selectives
Públic (propietat)	Privat (propietat)
Difusió	Distribució
Memòria (recol·lecció)	Relectura

De fet, Zipes argüeix que podem interpretar els contes de fades com el resultat de 'violentes lluites civilitzades' per l'hegemonia (1995: 24). En aquest mateix sentit, els estudiosos de literatura anglesa Nancy Armstrong i Leonard Tennenhouse reflexionen sobre l'ús del discurs i de les representacions per part de les classes dominants com a estratègia de dominació i d'apoderament. Així, argumenten que "a class of people cannot produce themselves as a ruling class without setting themselves off against certain Others. Their hegemony entails possession of the key cultural terms determining what are the right and wrong ways to be a human being" (1989: 24). La institucionalització del gènere literari del conte de fades va comportar, segons aquests acadèmics, l'apropiació i violació de les formes culturals de les comunitats camperoles, establint nous estàndards estètics, de producció i de recepció literària. Tanmateix, no tot va ser negatiu, doncs el fet d'imprimir els contes, assenyala Zipes (1995), va permetre poder conservar-los fins als nostres dies.

Més tard, a principis del segle XIX, escriptors com ara els germans Grimm, els quals van realitzar extenses investigacions sobre la llengua alemanya i sobre el folklore de les diferents regions germàniques, o d'altres, com ara Hans Christian Andersen, Carlo Collodi, Ludwig Bechstein, George MacDonald o Oscar Wilde, van agafar aquests contes de fades i els hi van donar el seu propi estil, un estil que bevia clarament de les influències artístiques i literàries que s'estaven desenvolupant en aquell moment a les seves respectives nacions.

A finals del segle XIX, els contes de fades van deixar de ser considerats literatura per a adults per esdevenir històries que s'explicaven als infants abans d'anar a dormir. És per això que, a partir d'aquest moment, començarem a trobar el denominat 'final feliç' com a cloenda d'aquest tipus de relats. Paral·lelament, sobretot a països com ara la Gran Bretanya i els Estats Units, aquests mateixos contes es van començar a adaptar sota la forma d'obres de teatre destinades, per primera vegada, a un públic infantil. A tombants del segle XIX, però, el gènere del conte de fades va patir una transformació substancial. Amb la invenció del cinema de la mà dels germans Lumière, el text va perdre la seva dominància per sobre de la imatge i aquesta es va imposar com la forma predominant del conte de fades.

2.3. Del fairytale al producte cultural de masses

En les primeres etapes del capitalisme es va cercar de combatre la imaginació de la classe treballadora. Cap a les darreries del segle XIX, però, quan les bases del nou sistema econòmic ja es trobaven plenament assentades, els contes de fades, amb els seus desitjos de transformació social, ja no representaven la mateixa amenaça que als inicis de la Il·lustració (Zipes, 2009). El capitalisme va comportar una forta racionalització i regulació de la vida quotidiana, que alhora va suposar un augment del grau d'alienació de la classe obrera. Per compensar els efectes brutals del capitalisme i oferir una via d'escapament a les classes populars, es va començar a desenvolupar una certa indústria de l'entreteniment:

> The development of a culture industry which could instrumentalize products of the fantasy for increased production and profit and also for softening the drudgery of the work-day, disciplined schooling and dull home routines began to assume firm contours in the nineteenth century. In particular the fairy tale offered an escape and refuge from the brutalizing effects of socialized and working reality administered by laws and norms of a bourgeois public sphere which had already become perverted to outlaw what it once tried to promote as democratic decision-making and rational discourse (Zipes 2009: 17-8).

Els contes de fades, doncs, van ser instrumentalitzats per les classes dominants amb l'objectiu d'oferir una via d'escapament al tedi de la vida quotidiana i capitalitzar així les frustracions de l'individu explotat. Cal mencionar que fins al segle XIX, el conte popular va continuar sent el principal gènere d'entreteniment de la gent comuna i es podia trobar en diverses formes, com ara en danses o cançons, però amb l'expansió de la impremta, aquestes expressions populars es van anar perdent, fins arribar a imposar-se com a hegemònica la forma del conte de fades.

Zipes (1979) agrupa en cinc les tendències més significatives que es van produir al segle XIX pel que fa a la transformació del conte. La primera és que, a partir de la publicació de dos grans reculls de contes populars de la mà dels germans Grimm, es van començar a seleccionar i estilitzar contes populars per després imprimir-los sota l'etiqueta de 'versió original'. Un cop impresos aquests contes però, poques vegades eren llegits per la seva audiència original. L'estilització

d'aquests contes també va comportar l'edulcoració del contingut potencialment violent o exageradament fantàstic. Els contes populars es van convertir en contes didàctics amb l'objectiu de transmetre les normes i valors victorians i reforçar així l'estatus quo. També es van popularitzar les obres de teatre inspirades en contes de fades.

El nou gènere es va convertir en un instrument d'entreteniment i de distracció de les masses i, alhora, en un nou valor a capitalitzar. D'altra banda, també trobem artistes que van saber veure en aquest nou gènere literari una eina per a la crítica social i per expressar el desig de buscar nous models socio-polítics alternatius. A més, a mesura que els nous mitjans de comunicació s'anaven desenvolupant, el conte de fades es va anar establint sota la forma de producte cultural, tot engrossint el mercat de l'entreteniment comercial i alhora explorant el potencial tecnològic per trobar noves maneres d'intensificar els efectes fantàstics.

Ja a principis del segle XX, es va establir un cànon format pel que es va considerar que eren els contes de fades occidentals clàssics. Entre aquests contes trobem *La Caputxeta Vermella*, *La Ventafocs*, *La Blancaneu*, *La Bella Dorment*, *Hansel i Gretel*, *Barba Blava*, *El rei Granota*, *Rapunzel*, *El Nan Belluguet*, *La Sireneta*, *La Bella i la Bèstia*, *Aladí* i *Ali Baba*, entre d'altres. A més, aquestes històries es van expandir sigui com a formes de l'alta cultura (ballet, opera i teatre) que com a formes de la cultura popular (jocs populars, vodevils i paròdies) i els contes orals es van continuar difonen en les tradicionals reunions grupals però també a través de la ràdio i del cinema.

Com veiem, la creació del gènere del conte de fades es va produir a l'impàs entre el feudalisme i el capitalisme i va protagonitzar el que la psicoanalista Jessica Benjamin (1977) anomena una 'instrumentalització de la fantasia', ja que la funció social original dels contes populars i el seu potencial revolucionari es van veure subordinats a una finalitat purament econòmica i de control social. En aquesta mateixa línia, el filòsof Oskar Negt juntament amb l'escriptor i director de cinema Alexander Kluge fan la següent reflexió:

> Fantasy in its split sense -as the word fantasy is generally used in everyday speech- was a product of the bourgeoisie. In this regard the word did not

> designate the conceptual and intellectual productive power which has a unified and specific labor process with its own laws of motion at its basis. This productive power was first schematized much more by extraneous rules -those of the capitalist utilization process. Thus, what was later to be called fantasy was primarily the result of separation and confinement. From the viewpoint of utilization, all that which appeared to be especially difficult to control -the raw work, the leftover potential of undeveloped wishes, conceptions, the brain's own laws of motion which could not be placed in bourgeois categories-was represented as fantasy, as the gypsy, as the unemployed among the intellectual faculties. In truth, this fantasy is a specific means of production which is needed for a labor process that does not take into view the capitalist utilization process but seeks the transformation of human beings' relationships to one another, to nature, and the re-appropriation of the dead work of human beings bound by history. That is, fantasy is not a certain substance as one says "he has too much imagination," but rather it is the organizer of the mediation, i.e., of the special labor process through which human drives, consciousness, and the outside world connect themselves. If this productive power of the brain is split in such a way that it cannot follow the laws of motion of its own labor process, then this leads to a crucial hindrance of any kind of emancipatory praxis (Oskar Negt & Alexander Kluge 1973: 72-3).

Aquests acadèmics entenen la fantasia com un actiu 'conceptual i intel·lectual' que té el potencial de fer d'intermediari entre els desitjos de l'individu ('*human drives, consciousness'*) i la realitat material ('*the outside world*') que l'envolta. La fantasia es revela així com una veritable eina de transformació social, com un 'mitjà de producció' popular amb capacitats emancipadores, fruit d'una herència forjada pels segles i pels pobles, de la qual la gent comuna, amb l'establiment d'aquesta nova classe dominant, en va quedar desproveïda.

El mateix Zipes (2009) especifica però que no va ser la invenció de la impremta en si mateixa la que va comportar el desenvolupament del conte de fades com a nou producte de la indústria cultural, si no la formació d'una classe mitjana lectora, juntament amb un augment de la població alfabetitzada i la creació d'una esfera pública formada per membres d'aquesta mateixa classe, els quals van

començar a exercir el control sobre la gran majoria d'expressions culturals de l'època. En aquest sentit, l'acadèmic matisa la dialèctica de la situació:

> Mass production and distribution of the texts helped people increase contact among themselves, exchange ideas and imaginative projects, and organize around their interests. Yet, who could read in the eighteenth century? Who controlled the printing and distribution of the texts? Once the folk tale began to be interpreted and transmitted through literary texts its original ideology and narrative perspective were diminished, lost or replaced. Its audience was abandoned. As text, the fairy tale did not encourage live interaction and performance but individual readings. The perspective became that of the author who either criticized or affirmed the existing social conditions. No matter what the viewpoint was, there was a switch in class emphasis to either the aristocratic or the bourgeois (Zipes 2009: 14-5).

Així doncs, si bé és cert que la creació d'una esfera pública va propiciar un espai fonamental pel diàleg, també ho és el fet que els participants d'aquesta esfera eren, en la majoria dels casos, membres de la classe mitjana, és a dir, gent amb recursos materials i intel·lectuals, mentre que les classes baixes, analfabetes i sense recursos, en quedaven automàticament excloses. Amb el control dels mitjans de producció, la perspectiva narrativa dels contes va quedar impregnada pels gustos ètics i estètics d'aquesta nova classe dominant.

Tanmateix, en aquest nou escenari socio-polític, la mateixa burgesia es va veure dividida en dos grans grups. D'una banda, hi havia els grups conservadors, que consideraven els contes narracions amorals, perquè no subscrivien els valors de l'ordre, la disciplina i la modèstia, i veien en la component imaginativa un potencial perill que podia empentar els joves a rebel·lar-se contra l'autoritat patriarcal de la família. A més, els contes eren seculars, si no directament pagans, i no estaven aprovats per l'Església cristiana, que ja tenia el seu propi repertori de narratives màgiques. D'altra banda, també hi havia grups avantguardes formats per escriptors de caire progressista que cultivaven el gènere del conte de fades com a protesta contra els valors utilitaris de la Il·lustració. De fet, Horkheimer i Adorno en el seu assaig *Dialectic of the Enlightenment* (1944), assenyalen que la 'instrumentalització de la raó' que es

va produir en l'època il·lustrada va ser un dels motius clau que va esperonar als romàntics a dedicar-se a gèneres literaris de valors molt allunyats als de la societat il·lustrada, sobretot a països com Alemanya.

Aquesta instrumentalització de la fantasia, de la que ens parlen veus autoritzades com ara Zipes, Negt, Kluge i Benjamin, no ha fet més que intensificar-se amb el desenvolupament dels mitjans de comunicació de masses i el control en poques mans de la industria cultural. El folklorista nord-americà Richard M. Dorson fa una critica feroç als mitjans de comunicació de masses, assenyalant-los com el veritable enemic del folklore:

> Only in hidden pockets of our civilization, deep in mountain hollows, out on scrub country flats, or among extreme orthodox sects like the Amish and Hasidim, impervious to modern ways, do the undefiled word-of-mouth tradition and face-to-face audience still persist. The enemy of folklore is the media that blankets mass culture: the large circulation newspapers and magazines we read, the movie and television screens we watch, the recording industry whose disks we listen to. So runs the lament. What is distributed to the millions, after an elaborate, expensive packaging process, does seem the antithesis of the slow drip of invisible tradition (Dorson 1976: 61-2).

El que Dorson anomena '*invisible tradition*' no és altra cosa que la versió no mediatitzada per la indústria cultural que té la gent comuna de la pròpia història. De fet, el mateix Zipes assenyala que el major èxit d'aquesta industria cultural és el fet de fer passar la veu dels seus productes industrials per la veu dels pobles i de la tradició. Tot i així, matisa que aquesta manipulació no ha de ser entesa com una espècie de conspiració orquestrada per les grans empreses o el govern. Així mateix, ho explica l'estudiós dels mitjans de comunicació Herbert Schiller:

> The process is much more elusive and far more effective since it generally runs without central direction. It is embedded in the unquestioned but fundamental socio-economic arrangements that first determine, and then are reinforced by property ownership, division of labor, sex roles, the organization of production, and the distribution of income. These arrangements, established and legitimized

> over a very long time, have their own dynamics and produce their own 'inevitabilities' (Schiller 1973: 5)

El que Schiller argumenta és que precisament perquè els contes de fades dels mitjans de comunicació de masses són expressions culturals històricament situades, aquestes no poden fer altre cosa que reflectir i reafirmar el sistema del que en formen part. O, en altres paraules, que l'autonomia del productor i del producte està circumscrita a les condicions del mercat del que n'és fruit.

Per concloure aquesta introducció sobre la història i evolució del conte, transcric aquí una sèrie de preguntes que Zipes formula al principi del seu assaig *Breaking the Magic Spell*, ja que considero que delineen les línies d'investigació que cal recórrer si volem entendre el present i el futur del conte de fades. I diu així:

> Have we reached a point in the history of the folk and fairy tale where the emancipatory potential of the tales will be totally curtailed by the technology of the culture industry? Can the fantastic symbols be brought fully under control and instrumentalized in the service of bureaucratized socio-economic systems in both West and East? Does globalization mean homogenization? (Zipes 2009: 21).

A aquestes mateixes preguntes, l'acadèmic anticipa una sèrie de respostes i argüeix que els contes no posseeixen *per se* una capacitat emancipadora, sinó que aquesta es pot incentivar a través d'una sèrie de factors -com ara la interacció social o l'educació cultural- que tinguin com a objectiu desenvolupar o enfortir els vincles socials dintre d'una mateixa comunitat. A més, assenyala que inclús els mateixos contes de fades que reafirmen la industria de comunicació de masses que els ha produït, contenen les seves pròpies contradiccions, ja que molts d'ells plantegen dilemes polítics i filosòfics: *autonomia individual* vs. *dominació estatal*, *creativitat* vs. *repressió*, etc. Els contes doncs poden oferir a les persones l'esperança necessària per resistir a l'opressió i la força per perseguir una vida millor.

> The ultimate cultural value of folk and fairy tales today depends on how we convert technology to give us a stronger sense of history and of our own powers to create more just and equitable social orders. Technology itself is not the

> enemy of folk and fairy tales. On the contrary, it can actually help liberate and fulfill the imaginative projections of better worlds which are contained in folk and fairy tales. As we shall see, the best of folk and fairy tales chart ways for us to become masters of history and of our own destinies (Zipes 2009: 21).

2.4. Disney i la banalització de la utopia. Les adaptacions cinematogràfiques dels contes populars

Tot i que la primera persona en portar els contes de fades a la gran pantalla és George Méliès, serà el nom de Walt Disney el que finalment passarà a la història com el rei indiscutible d'aquest gènere fílmic. Tanmateix, l'obra disneyiana no és mèrit d'un sol home, sinó el fruit col·lectiu de molts artistes, tècnics i col·laboradors que, sota la direcció de Walt Disney, van treballar plegats per adaptar cinematogràficament els contes. Tot i això, aquestes produccions finalment es comercialitzaran sota un únic nom, el de Walt, mentre que els noms d'escriptors com Perrault, Grimm, Christian Andersen o Collodi, autors de les versions modernes d'aquests contes, quedaran en l'oblit, despullats de qualsevol tipus de mèrit o reconeixement. Amb la seva obra, Disney va estandarditzar el gènere del conte de fades fins al punt de modelar la nostra concepció contemporània de la utopia.

Tot i el control i influència exercits sobre el gènere, no podem dir que Disney n'hagi tingui el monopoli, ja que sempre s'han produït -i se'n continuen produint- altres versions cinematogràfiques dels contes. Entre aquestes versions, en podem destacar les produïdes entre finals del segle XX i principis del XXI per una sèrie de directors de cinema, com ara Hayao Miyazaki, Jan Svankmajer, David Kaplan, Guillermo del Toro, Tim Burton o Anna Melikyan, que n'ofereixen una visió pròpia, diferent a la del gegant americà.

D'altra banda, Zipes (2011) assenyala com els contes de fades van donar forma a la gramàtica narrativa del cinema, concretament al que avui en dia coneixem com l'estil canònic hollywoodià, i van establir les bases de les pel·lícules clàssiques europees, especialment del gènere del melodrama. De fet, l'actual gènere cinematogràfic comercial pren la forma de l'estructura clàssica del conte de fades, estructura que el formalista rus Vladimir Propp analitza i descriu en la

seva obra cabdal *Morfologia del conte* (*Morfológuia skazki*). En aquesta obra, publicada en rus el 1928, Propp analitzava un corpus extens de contes populars russos amb l'objectiu d'identificar-ne els components narratius irreductibles. Així, es va trobar amb una sèrie d'elements recurrents a tots els contes de fades, concretament 31 elements, que va batejar amb el nom de *funcions narratives*.

Segons Propp, una funció és l'acció d'un personatge definida des del punt de vista del seu significat en el desenvolupament de la trama (Propp, 1971). Entre les funcions identificades pel formalista rus trobem, per exemple, l'*allunyament*, la *prohibició*, la *transgressió*, el *regal*, la *lluita*, el *reconeixement*, etc. Propp també va agrupar aquestes funcions en set esferes d'acció: l'esfera del *dolent*, la del *donant*, la de l'*auxiliar*, la de l'*heroi*, la del *desencadenant de l'acció*, la de la *princesa i el seu pare* i la del *fals heroi*.

Més tard, el semiòleg Algirdas Julius Greimas partirà de l'obra de Propp i la combinarà amb els estudis semàntics de l'antropòleg Claude Lévi-Strauss per elaborar així una gramàtica narrativa. Greimas delinea un model actancial on redueix aquestes set esferes d'acció en sis actants -o rols sintàctics abstractes- que poden ser encarnats per persones, animals o objectes. Aquests sis actants s'organitzen alhora al voltant de dos eixos: l'*eix de la comunicació* [Destinant → Objecte → Destinatari] en què el Destinant manipula el Destinatari perquè persegueixi un Objecte de valor, i l'*eix de la cerca*, [Ajudant → Subjecte → Oponent], en què el Destinatari es converteix en el Subjecte que emprèn un programa narratiu mentre és ajudat o perjudicat per Ajudants i Oponents.

Zipes (2011) considera que aquestes funcions paradigmàtiques van facilitar la memorització dels contes de fades i en van assegurar la continuïtat a través del boca-orella. Els personatges, així com els escenaris i les trames canviaven però les funcions i l'estructura narrativa es mantenia. Aquests contes, amb les seves variacions, construïen universos fantàstics on tot era possible, generant en l'audiència una sensació de meravella i convidant-la a creure en la possibilitat de canvi social.

> In the oral wonder tale, we are to marvel about the working of the universe where anything can happen at any time, and these *fortunate* or *unfortunate* events are never to be explained. Nor do the characters demand an explanation

> -they are opportunistic and hopeful […] The tales seek to awaken our regard for the miraculous condition of life and to evoke profound feelings of awe and respect for life as a miraculous process, which can be altered and changed to compensate for the lack of power, wealth and pleasure that most people experience. Lack, deprivation, prohibition, and interdiction motivate people to look for signs of fulfillment and emancipation. (Zipes 2011: 21-2).

Com hem mencionat anteriorment, les pel·lícules de Disney són, encara a dia d'avui, les adaptacions cinematogràfiques més conegudes dels contes de fades. La gran majoria de nens, i d'adults també, del món occidental estan força més familiaritzats amb les versions fílmiques dels contes que no pas amb les versions orals o escrites. En aquest context, Zipes (2011) proposa el concepte de 'la societat de l'espectacle' de Guy Debord com una reflexió molt útil per entendre millor la transformació que les imatges de la gran companyia americana van operar al gènere del conte de fades. El pensament de Debord s'alinea amb les tesis de Theodor Adorno sobre la indústria de la cultura en el sentit que tots dos afirmen que en el sistema capitalista la tecnologia, lluny de portar a l'emancipació de l'ésser humà, el que fa és alinear i estandarditzar les relacions humanes. En aquest marc teòric, Debord argüeix que l'espectacle és l'instrument que les classes dominants fan servir per imposar la seva ideologia i per inculcar actituds de passivitat davant de l'estatus quo jeràrquic i injust.

La gran majoria de les pel·lícules de Disney, diu Zipes, semblen operar sota les lleis de l'espectacle, ja que no fan altra cosa que celebrar els rols de gènere tradicionals i les relacions de poder actuals i naturalitzen el fet que el poder resideixi en mans d'uns pocs privilegiats.

> The images, words, music, and movement lead to a totalizing spectacle that basically glorifies how technology can be used to aestheticize social and political relations according to the dominant mode of production and ruling groups that entertain a public spectatorship through diversion and are entertained themselves by a monologue of self-praise.

De fet, Zipes es mostra molt crític amb les adaptacions que Disney va fer dels contes de fades. Segons ell, Disney va convertir aquests contes en un simple

pretext per mostrar les seves capacitats artístiques, vehicular la pròpia visió sobre l'ordre social i fer diners.

> If there was a vision in a Disney fairy-tale film -and his spirit lived on well beyond his death- it was a shared spectacular vision of efficiency, exploitation, and expediency: how best to use a story to promote one's artistic talents, make money, market oneself, and promote a vision of how social relations should be ordered. The contents and history of the fairy tale were only a pre-text, that is, they provided the materials to be appropriated and adapted for production purposes that served market needs. Behind such purposes, of course, was an ideology commensurate with the capitalist mode of production and commodity fetishism that was intended to shape the vision of audiences so that they would want to see and consume more of the same (Zipes 2011: 24).

Un altre crític de les adaptacions fetes per la gran companyia americana és l'artista i director de cinema txec Jan Svankmajer, autor també de diverses adaptacions de contes de fades. Svankmajer descriu les pel·lícules de Disney amb aquestes paraules:

> Disney is among the greatest makers of 'art of children'. I have always held that no special art for children simply exists, and what passes for it embodies either the birch (discipline) or lucre (profit). 'Art of children' is dangerous in that it shares either in the taming of the child's soul or the bringing up of consumers of mass culture. I am afraid that a child reared on current Disney produce will find it difficult to get used to more sophisticated kinds of art, and will assume his/her place in the ranks of viewers of idiotic television serials (2001: 28).

Segons Svankmajer, el que fa Disney és mercantilitzar el conte, convertir-lo en un simple producte d'entreteniment i de consum per a les masses. L'artista txec es mostra també molt crític amb l'etiqueta de 'art per a nens', on s'enquadren normalment les pel·lícules de Disney, ja que pensa que el que realment s'emmascara al darrere d'aquesta és una voluntat de domesticar els més joves i de convertir-los en simples consumidors. En línia amb aquest tipus de crítica, trobem també la del filòsof francès Louis Marin, qui acusa la producció de Disney no només

de degenerar la utopia, sinó també de banalitzar-la. En la seva anàlisi sobre el parc d'atraccions de Disneyland, Marin exposa que:

> The visitors to Disneyland are put in the place of the ceremonial storyteller. They recite the mythic narrative of the antagonistic origins of society. They go through the contradictions while they visit the complex; they are led from the pirates' cave to an atomic submarine, from Sleeping Beauty's castle to a rocketship. These sets reverse daily life's determinism only to reaffirm it, but legitimated and justified. Their path through the park is the narrative, recounted umpteen times, of the deceptive harmonization of contrary elements, of the fictional solution to conflicting tensions. By "acting out" Disney's utopia, the visitor "realizes" the *ideology* of America's dominant groups as the *mythic founding narrative* of their own society (Marin 1984: 241, cursiva meva).

Molts filòsofs i acadèmics, com ara Thomas More, Karl Mannheim o Ernst Bloch, han reflexionat llargament sobre la utopia i han coincidit en assenyalar com a un dels seus pilars fonamentals la crítica ideològica de l'estatus quo. La utopia ha d'assemblar-se a un espai de joc on adelitar-se amb alternatives a l'estat actual de les coses, ha de ser un lloc on l'individu pugui somiar amb noves realitats i, tal vegada, després atrevir-se a perseguir-les. Així, quan Marin acusa a Disney de banalitzar la utopia el que està volent dir és que Disney, lluny de proposar alternatives, el que fa és coartar-les. Amb les seves pel·lícules, Disney construeix mons fantàstics que acaben reproduint les mateixes dinàmiques de poder així com les mateixes condicions materials que trobem en el món real. En paraules de Zipes:

> The telos of all Disney's fairy-tale films is to shape the vision of the spectators so that they are convinced and believe that they share in the values and accomplishments of the narrative, thus obviating any or all contradictions. The imagination of the spectators is thus curbed by the calculations of fantasy imposed by the film, and individual wishes are denied or caught in the snare of the fantasy (Zipes 2011: 25).

2.5. Walt Disney i l'imaginari americà: l'home, els estudis i les pel·lícules

2.5.1. La construcció d'un mite

Existeixen moltes llegendes entorn de la figura de Walt Elias Disney. D'entre les més cèlebres, n'hi ha una que assegura que quan l'home morí es va fer criogenitzar amb l'esperança de mantenir el cos incorrupte i així poder ser reanimat en un futur incert, quan la medicina hagués progressat fins al punt de poder obrar el miracle de la resurrecció. També n'hi ha una altra de força estesa que diu que, abans de morir, l'home hauria gravat una sèrie de vídeos amb instruccions per als seus empleats i que cada cinc anys aquests haurien de visionar-ne un, de manera que la companyia seguís fil per randa les idees i els desitjos de l'empresari fins i tot quan aquest ja no hi fos en vida.

Si ens hi fixem, veurem que ambdues llegendes estan connectades per una mateixa isotopia temàtica, que les travessa com un fil vermell, i que és la de l'*home visionari*. En la primera se'ns descriu un home de fe científica, que creu en el progrés i en la medicina fins al punt de fer-se congelar el propi cos i avançar-se així al propi esdevenir científic. En la segona, se'ns presenta un empresari d'idees clares i fermes, i que, gairebé com si d'un vident es tractés, és capaç de preveure el futur del negoci i de projectar-ne -mai millor dit- els següents passos. Trobem també en aquestes llegendes la idea d'un home que desafia la mort a través de la immortalitat de les seves idees i a través d'un cos incorrupte que viatja en el temps esperant que l'endemà el desperti. Tanmateix, aquesta presència difuminada ve compensada per una associació íntima entre l'home i la companyia, com si aquesta no fos altra cosa que l'extensió de la seva pròpia persona, la fàbrica que fa realitat els seus somnis.

S'han escrit moltes històries sobre l'home que en una dècada va aconseguir convertir un petit estudi de la ciutat de Kansas en una empresa internacional i que, avui en dia, és una de les corporacions més poderoses del món. En aquesta seu, però, no volem ni confirmar ni desmentir aquestes històries, no ens encurioseix l'home darrere de la màscara. En primer lloc, perquè difícilment podrem arribar mai a conèixer a aquest home i, després, perquè aquí el que

realment ens interessa és analitzar la construcció social i discursiva de Walt Disney i la implicació d'aquest relat en l'èxit del seu imperi.

En aquest sentit, l'assaig *Babes in Tomorrowland. Walt Disney and the Making of the American Child, 1930 - 1960* del professor de cinema americà Nicholas Sammond ens resulta de gran interès, ja que se centra en la projecció de la figura de Walt Disney a l'imaginari americà.

> As much as Mickey Mouse, Donald Duck, Bambi, or Pinocchio, the Walt Disney that circulated in the American public imaginary -in newspapers, in magazines and books, and on television -was produced in the studios alongside the other creations nominally credited to him. However based in the facts of the man's history it may be, the saga of Walt Disney's life that has been told over and over since the company's inception -a story of humble beginnings and hard times, of aspiration and perspiration- is the *company's most enduring tale*, and its most important (Sammond 2005: 25-6, cursiva meva).

Com podem veure, Sammond parla d'una veritable *mitificació* de la vida de l'empresari i la descriu com una de les estratègies de màrqueting més exitoses de la companyia. En aquesta hagiografia, Walt Disney és presentat com una persona d'esperit visionari, però amb bon cor i els peus a terra, però també com un home de classe mitjana i de fe protestant que va superar tots els obstacles per aconseguir fer realitat el seu somni.

De fet, en aquest mateix assaig Sammond desenvolupa una tesi on defensa que l'èxit de la construcció pública de Disney va anar lligada a un procés d'estandardització de l'infant a l'Amèrica del segle XXI. Al segle passat, afirma l'acadèmic, vam veure emergir una concepció científica de l'infant, que veia en la infància el període ideal per estructurar l'individu i preparar-lo per a l'edat adulta. Els mitjans de comunicació, i especialment els programes dedicats a la criança i l'educació dels fills, van començar a fer circular una sèrie d'idees sobre el que es considerava un desenvolupament físic i conductual correcte de l'infant. A poc a poc, entre les famílies americanes de classe mitjana es va anar alimentant la noció de l'anomenat 'desenvolupament personal', que afirmava que el nen que aprèn a controlar les seves habilitats i comportaments a la infància, a

l'edat adulta serà l'amo del seu destí. En aquest sentit, el relat sobre la vida de Walt Disney va jugar també un paper clau en la construcció i la reafirmació d'aquestes idees, fins al punt d'erigir-se ell mateix com l'arquetip de l'home fet a si mateix. En paraules de Sammond: "if the child is the father to the man, Walt Disney was the fantastic father to that child" (2005: 27).

Com assenyala Sammond, aquest relat sobre la vida de Walt va ser creat pel mateix departament de relacions públiques de la seva empresa, tot i que també hi van col·laborar els mitjans de comunicació de l'època, alguns crítics i gran part dels seus fans. Si ens centrem ara en la imatge pública de l'empresari, veurem que es tracta d'una figura gairebé quimèrica, ja que va aconseguir reconciliar una sèrie de contradiccions en el propi personatge. En primer lloc, Disney és descrit com un geni, un inventor nat de la talla de Henry Ford o Thomas Edison. La imaginació de l'home, diu la llegenda, era talment desbordant que les seves dues mans no donaven l'abast. La productora audiovisual va ser doncs l'instrument compensatori per poder materialitzar el seu flux imaginatiu.

> Walt Disney has pioneered every forward step in the history of present-day animated pictures...The first animated sound picture... "Steamboat Willie" … The first [cartoon] in color… "Flowers and Trees", which raked in awards both in the United States and abroad… The first animated picture to show an illusion of third dimension [*sic*]… "The Old Mill." All of these developments have taken place within the last ten years, since Disney started his now-extensive studio in the back of a garage (Walt Disney Productions 1938, 37).

Tanmateix, gran part d'aquests invents no van ser fruit del geni de l'empresari, sinó de l'esforç col·lectiu i la inventiva dels seus treballadors. És el cas, per exemple, de l'animació sonora atribuïda únicament a Walt Disney, quan el que realment va fer l'home va ser comprar un sistema existent, que havia estat creat per altri, i aplicar-lo a la seva pel·lícula animada '*Steamboat Willie'* (1928). I també el de la càmera múltipla, un invent que va permetre incorporar la il·lusió de la tercera dimensió a les escenes animades, però autor de la qual tampoc no va ser Disney, sinó un dels seus treballadors, William Garrity, juntament amb el que fou el seu soci Ub Iwerks (D. Smith, 1987).

Un altre element que destaca de la seva imatge pública és el fet de ser presentat com un home comú, d'orígens humils. Cronistes de gran popularitat, com ara Douglas Churchill, Paul Hollister o Irving Wallace, assenyalaven en els seus articles aquests mateixos orígens com la clau del seu gran èxit entre el públic americà de classe mitjana: "perhaps it was Disney's early life that gave him the understanding needed to appeal to world audiences. Born in Chicago, he grew up in rural Missouri among down-to-earth, middle-class people" (Churchill, 1934: 12). La infantesa humil, passada a la ruralia del mig-oest americà, conferia a l'empresari un caire *ordinari* que l'apropava al seu públic. Així, Disney era presentat com un americà qualsevol, com un home que, amb esforç i molta dedicació, va aconseguir portar endavant el seu propi negoci.

> He learned to work -and work hard- from the time he was a child. He never knew luxury. Drawing was more than just a pastime for him; it was an escape from the harsher realities of life. Disney's father was an itinerant ne'er-do-well. One could say that Disney's adult life was a reaction to these childhood experiences and situations (Maltin 1980: x)

Pel que fa a la seva empresa, aquesta també se'ns revela com un veritable terme complex, a cavall entre la pràctica artesanal i la producció fordista. Walt Disney Studios apareix com un equilibri perfecte entre l'eficiència industrial i la creació artística. Els estudis eren una fàbrica de diversió en sèrie, i això es reflectia també en la definició del seu propietari, a mig camí entre l'empresari i l'artista, entre el creatiu i el manager.

> Walt Disney has not drawn his own pictures for nine years. To turn out the mass production issued nowadays under his name, he would have to have 650 hands. And 650 hands he has. With slim, 36-years-old Walt Disney as the guiding intelligence, his smooth-working cinema factory produces an average of twelve Mickey Mouse films and six Silly Symphonies every year" ("Mouse and Man" 1937: 19).

A més, a mesura que la companyia creixia va començar a prendre forma un altre tipus de metàfora, que presentava els estudis com una espècie de gran família

americana. I novament, en aquest relat van participar tant el departament de relacions públiques de l'empresa com també els mitjans de comunicació de l'època. Així ho demostra aquest article de l'Atlantic Monthly*,* escrit just un any abans de la vaga protagonitzada pels treballadors de Disney:

> Somebody has made a successful effort not to festoon the place with the lambrequins and trappings of business pomposity. Walt is the president. Roy is the executive vice president. The rest of the official titles you can put in Mickey's eye… When a boy or a girl who just hasn't made the grade is recommended to Walt for dismissal, Walt is more likely to maintain that the suspect hasn't been used right… "We have never found Walt's judgement lacking," his playmates say… "The only employee that's against Walt is the electric elevator," they say. The staff voted not to unionize (Hollister 1940, 38-9).

A Walt Disney Studios, diu Hollister al seu article, no hi ha càrrecs, excepte, això sí, el del president i el del vicepresident executiu. Els treballadors, als que el periodista es refereix com a 'companys de joc' (*playmates*), anomenen l'empresari pel seu nom de pila i, lluny de representar-lo com una presència autoritària, el descriuen com una figura protectora, com un home de seny sempre disposat a protegir al seu clan. D'altra banda, els empleats apareixen infantilitzats, a través de l'ús dels termes 'noi' i 'noia', i quan s'intenta descriure una hipotètica mala actuació laboral per part d'aquests, l'article empra un vocabulari que més aviat sembla que s'estigui parlant d'una mala performance escolar.

Una altra descripció que segueix la mateixa línia que l'anterior és la del Churchill, un altre periodista que va participar activament en la construcció d'aquest pastitx biogràfic de l'empresari americà, i que diu així: "he is little interested in books, but fond of sleight-of-hand tricks and mimicry. Often he regales his workers with some new trick or impersonation learned the night before" (Churchill, 1934, 13).

A l'imaginari americà, Disney era representat com un patriarca benèvol (Sammond, 2005) i sovint era anomenat pel sobrenom d''Uncle Walt', un àlies coherent amb la isotopia familiar que, com hem vist, recorre la globalitat del relat empresarial. "Through the production pattern of every picture Walt

threads in and out like a guiding outline. Having done single-handed, at one time or another, nearly everything that is being done in the studio, and having designed every functional fraction of the plant, Walt knifes into the most minute step of the most microscopic element in an effort to help, help, help" (Hollister 1940: 700). Heus aquí el patró inesgotable que tot ho veu i tot ho controla. Cap detall sembla escapar-se de l'escrupolosa supervisió d'un home que, d'imatge en imatge, acaba examinant tot el procés productiu de la seva fàbrica de somnis. Aquest monitoratge ens podria semblar, en un primer cop d'ull, el gest típic d'un amo tirànic. Però el periodista se les empesca per fer d'aquest gest la prova de la relació de confraternitat que Disney establia amb els seus treballadors: "in an effort to help, help, help". A més, aquesta suposada implicació de l'empresari en les diferents tasques de producció li permet justificar el fet que al final del dia, el mèrit se l'emportés només ell.

Segons la revista Fortune, Walt Disney aplegava en la seva persona les qualitats d'Horatio Alger, en tant que empresari determinat, d'Henry Ford, per l'eficiència industrial demostrada, i d'Abraham Lincoln, pel treball dur combinat amb els orígens humils ("The Big Bad Wolf", 1934). De fet, si el funcionament dels estudis és descrit pel relat oficial com una gran operació familiar, en aquest mateix entramat discursiu Walt Disney encarna el pare modèlic, l'home que instrueix els fills en l'obediència i l'excel·lència a través de la inspiració i la bondat (Sammond, 2005).

A diferència d'altres productors de Hollywood, que sovint eren representats com uns esnobs i uns malbaratadors, Disney era descrit com un home genuïnament talentós, i el seu geni era presentat com la conseqüència natural de la seva "americanitat" (Sammond, 2005). Amb la seva història, Disney personificava el mite americà de l'ascensió social. Nascut a mitjans de segle i criat a les granges del mig oest americà, Walt es va veure abocat al treball quan encara era força jove, per donar suport econòmic a la família. Sent encara un adolescent, va marxar de casa i es va posar a treballar de conductor d'ambulàncies durant la primera guerra mundial. Passaren anys de dificultats econòmiques abans que Walt pogués fer realitat el seu somni de crear dibuixos animats, fent-se ric i famós en el procés. La vida de Disney, així presentada, assumia la forma d'un relat inspirador, amb el potencial per

triomfar en una època marcada per depressions econòmiques severes i cícliques (Sammond, 2005).

Aquesta va ser la vida de Walt, com podria haver estat la de qualsevol altre americà mig. Això és degut a la banalitat que caracteritza la història. Walt era, abans de tot, un home ordinari de classe mitjana amb ascendència irlandesa, però també canadenca, alemanya i americana. Ras i curt, Disney era un home perfectament corrent. “Like the American child, he was a transitional object, moving from poverty to the middle class (and beyond) and from ethnicity into whiteness, embodying the direction of American childhood, a success by virtue of being uniquely average” (Sammond 2005: 31).

Tornant a les afirmacions amb les que encapçalàvem aquest capítol, podem veure com Walt Disney es reafirma com una figura mítica. En aquest relat biogràfic, Disney és alhora el *geni*, el visionari, l’Edison de l’animació, i l’*home comú,* d’orígens humils i de formes modestes; és l’*artista*, el somiador, el creador, i l’*empresari*, l’industrial eficient, el patriarca benèvol. Disney és un terme complex, ja que la seva figura pública és el resultat de la suma de totes aquestes contradiccions. Curiosament, també la seva empresa, la Walt Disney Studios, reprodueix aquests equilibris semàntics, situant-se a cavall entre la feina *artesanal*, del dibuix fet a mà, de la cura i el detall, i el treball *industrial*, de la reproducció en sèrie.

Cal recordar que aquesta mitologia que envoltava a l’empresari es va construir als mateixos estudis i es va amplificar gràcies a l’ajuda dels mitjans de comunicació de l’època, sobretot dels anys 40 (Smoodin, 1993), que van presentar el recorregut vital de Walt Disney com l’exemple per antonomàsia del somni americà.

2.5.2. La fàbrica dels somnis: els estudis

Així doncs, hem pogut veure el procés de mitificació de l’empresari i la construcció de la seva figura pública a l’imaginari americà. Tanmateix, quan parlem de Walt Disney no ens referim només a l’home en carn i ossos, sinó també als estudis i al cànon fílmic. Abans però d’endinsar-nos en l’anàlisi d’aquestes altres dues potes que sostenen i configuren l’univers Disney, cal

matisar que la gran majoria de literatura que existeix sobre el tema ha estat supervisada per la mateixa corporació, amb l'objectiu de controlar i regular la imatge pública de la marca.

De fet, llibres com ara *The Illusion of Life: Disney Animation* (Thomas & Johnson, 1995), *Walt Disney: An American Original* (Thomas, 1994) o *Work in Progress: Risking Failure, Surviving Success* (Eisner, 1999), *The Story of Walt Disney* (Disney & Martin, 1956), publicats per Disney's Hyperion i Disney Editions, i per tant supervisats per la mateixa companyia, han jugat un paper clau en la construcció del relat oficial de l'imperi Disney.

D'altra banda, també existeixen molts llibres que se centren en la producció fílmica, com ara *The Art of The Lion King* (Finch, 1995), *The Art of Hercules: The Chaos of Creation* (Rebello, 1997a), *The Art of the Hunchback of Notre Dame* (Rebello, 1997b), *The Art of Mulan* (Kurtti, 1998), *Treasure Planet: A Voyage of Discovery* (Kurtti, 2002) and *The Art of The Princess and the Frog* (Kurtti, 2009). Aquest tipus de literatura, tot i donar-nos informació sobre les fases de pre-producció i de producció de les pel·lícules, està clarament orientada a un públic concret: els fans. És per això que en aquests llibres no trobarem gairebé mai una lectura crítica sobre les dinàmiques productives de l'empresa.

L'estratègia de control implementada per Disney també es palesa en les dinàmiques de comercialització de les pel·lícules. A diferència d'altres estudis de Hollywood, Disney decideix, d'una banda, la data de recirculació de les seves pel·lícules i, de l'altra, el temps que aquestes es troben a l'abast del públic. Però, si haguéssim de destacar un fet distintiu que exemplifiqui el rigorós control empresarial que exerceix Disney sobre la seva marca, aquest seria les polítiques restrictives entorn a l'accés a l'arxiu de Burbank, a Califòrnia. De fet, Disney actualment només garanteix l'accés a aquells investigadors que han obtingut el permís oficial de la companyia i, inclús en aquests casos, moltes vegades es troben amb què alguns dels documents de l'arxiu no són accessibles.

Tot i així, també existeixen alguns estudis que han volgut incorporar una perspectiva crítica sobre la història i el llegat d'aquest imperi de l'animació i de l'entreteniment americà. Entre aquests estudis, destaca *Demystifying Disney. A*

History of Disney Feature Animation (2011) de Chris Pallant. L'acadèmic assenyala que davant de la impossibilitat d'accedir a l'arxiu de manera independent, llibres amb el vistiplau de Disney, com ara *The Disney that Never Was: The Stories and Art of Five Decades of Unproduced Animation* (Solomon, 1995), *Before the Animation Begins: The Art and Lives of Disney Inspirational Sketch Artists* (Canemaker, 1996) o *Paper Dreams: The Art And Artists Of Disney Storyboards* (Canemaker, 1999) representen l'única manera de fer-se una idea del seu contingut.

Amb el seu assaig, Pallant pretén trencar amb una concepció Disney-cèntrica de l'animació, que presenta al gegant americà com el gran innovador d'aquesta indústria. Com va dir l'historiador Jerry Beck (2004), si preguntéssim a un home qualsevol qui és el pare de l'animació, amb molta probabilitat ens respondria que Walt Disney. I és que aquesta idea ha acabat per arrelar en l'imaginari popular precisament com a conseqüència de les estratègies de control del relat oficial de la companyia. D'altra banda, Pallant se centra també en aspectes més contemporanis de la companyia i desenvolupa una visió acadèmicament fonamentada de les característiques principals dels períodes popularment coneguts com a *Disney Renaissance* i *Neo-Disney*. El seu estudi resulta de molta utilitat alhora de parlar de l'evolució del cànon audiovisual de Disney, ja que desenvolupa i aprofundeix en els canvis culturals, però també històrics i tecnològics, que han influenciat les diferents etapes de la productora.

Abans d'endinsar-nos en la descripció dels diferents períodes que conformen la producció disneyiana, resulta obligatori dedicar un espai als orígens de la productora. I aquests els trobem en la que precisament ha estat la seva creació més cèlebre: Mickey Mouse, el ratolí que va convertí Disney en un gegant i que el 2024 passarà a ser definitivament de domini públic[2].

[2] https://www.theguardian.com/film/2022/jul/03/mickey-mouse-disney-copyright-expiry

2.5.2.1. L'herència minstrel: els orígens

Mickey va fer el seu debut a la gran pantalla ara fa gairebé 100 anys, a *Steamboat Willie* (1928), una de les primeres pel·lícules de dibuixos animats amb so sincronitzat. Uns anys més tard, tornarà a aparèixer a la pel·lícula *Mickey's Mellerdrammer* (1933), on protagonitza, juntament amb la seva companya Minnie i els seus amics Goofy, Clarabelle Cow i Horace Horsecollar, una versió teatral de la coneguda novel·la anti-esclavista de Harriet Beecher Stowe *Uncle Tom's Cabin (1852)*[3]. La novel·la té com a personatge central l'oncle Tom, un esclau negre, i se centra en mostrar les penúries que pateix a causa de la seva condició. Si bé Beecher va escriure el llibre amb la voluntat de descriure la ignomínia de l'esclavisme i fins i tot se li va atribuir el mèrit d'haver aconseguit reforçar la causa abolicionista, amb la seva obra també va contribuir a reafirmar una visió estereotipada dels afroamericans.

A la pel·lícula veiem aparèixer un cartell que anuncia la representació teatral de la novel·la i les grades, on el públic espera pacientment l'inici de l'espectacle. Tot seguit, passem a veure els camerinos dels actors. Veiem primer a la Minnie, qui s'empolvora el rostre i es col·loca una perruca, després el de la Clarabelle, que s'enfosqueix la cara amb el sutge d'una làmpada d'oli, i finalment el del Mickey, que es vesteix amb una túnica feta d'estripalls, una perruca de la que surten quatre rinxols mal posats i es col·loca un petard a la boca, l'encén amb un misto i explota, deixant-li el rostre completament ennegrit. Un cop vestits, el Mickey i la Minnie surten a l'escenari i es posen a ballar al ritme de la *Dixie*, una cançó que va ser adoptada com a himne de la Confederació i que la lligaria per sempre al bàndol esclavista de la guerra civil americana.

Clarament, estem davant de la representació de l'anomenat *minstrel*, un gènere de teatre musical que es va desenvolupar als Estats Units d'Amèrica i que va tenir el seu moment més àlgid entre el 1830 i el 1880. El minstrel era un espectacle que barrejava esquetxos còmics, actuacions musicals i *variétés* de

---

[3] *Uncle Tom's Cabin* was the best-selling novel and the second best-selling book of the 19th century, following the Bible.[7][8] It is credited with helping fuel the abolitionist cause in the 1850s.[9] The influence attributed to the book was so great that a likely apocryphal story arose of Abraham Lincoln meeting Stowe at the start of the Civil War and declaring, "So this is the little lady who started this great war."

tota mena i que estava protagonitzat per actors blancs[4] que es maquillaven per representar persones de raça negra. El minstrel, hereu de l'opera *buffa* italiana, era un espectacle racista que parodiava als afroamericans com a persones ximples, gandules i supersticioses i que va reforçar la visió estereotipada que existia a l'època sobre aquest col·lectiu.

Tal i com apunta Sammond al llibre *Birth of an industry. Blackface Minstrelsy and the Rise of American Animation* (2015), la novel·la de Stowe es troba a cavall entre el drama abolicionista i el show minstrel, una barreja que si bé avui en dia ens pot semblar profundament contradictòria, al seu dia potser no ho era tant. Tot i que el que és realment sorprenent d'aquesta escena és el fet que tant el Mickey com la Clarabelle ja eren minstrels abans d'embardissar-se el rostre de sutge (Sammond, 2015). I és que si ens hi fixem veurem que tant el Mickey com els seus companys duen sempre guants blancs i llueixen uns ulls ben grossos i unes boques ben amples, elements distintius amb els que es caracteritzaven els protagonistes d'aquest tipus d'espectacle.

De fet, si bé és cert que dintre del minstrel existien diferents tipus d'arquetips d'esclaus -l'oncle Tom, la mulata, la Mammy, el Buck, etc.- tots ells compartien el fet de presentar sempre uns trets facials exagerats, que pretenien caricaturitzar la fisonomia dels afroamericans. I pel que fa als guants blancs, aquests es feien servir per representar a un arquetip concret: el Dandy, un negre urbà del nord que es caracteritzava per intentar viure per sobre de la seva posició i imitar la indumentària i la forma de parlar dels blancs de classe alta. Així doncs, el Sammond assenyala com n'és de significatiu que, tot i presentar aquestes característiques físiques típiques del minstrel, a *Mickey's Mellerdrammer* tant el Mickey com els seus companys s'haguessin d'enfosquir el rostre perquè l'espectador els pogués identificar *clarament* com a minstrels.

> They had become *vestigial minstrels*, carrying the tokens of blackface minstrelsy in their bodies and behaviors yet no longer immediately signifying as such. Their status as minstrels was becoming occluded by the rapidly changing

[4] Amb el pas del temps, van acabar havent-hi actors negres que havien de parodiar els estereotips existents sobre els afroamericans.

> conventions of cartooning and by the fading popularity of live minstrelsy itself (Sammond 2015: 3).

Però el cas del Mickey no és un fet aïllat. De fet, Sammond (2015) investiga, per una banda, quina va ser la influència que el show minstrel va exercir en l'animació comercial americana i, de l'altra, quines han estat les operacions històriques que van fer que personatges animats de fama mundial, com ara el Mickey Mouse, arribessin a encarnar les convencions d'aquest tipus d'espectacle sense que aquestes fossin percebudes pel gran públic. Amb aquesta investigació, l'acadèmic pretén corregir una mirada esbiaixada sobre la indústria de l'animació americana que defensa que la presència del *blackface* als dibuixos animats ha estat més aviat de caràcter anecdòtic, puntual, però en cap cas integral a la forma. Aquest tipus de lectura, afirma, és problemàtica perquè invisibilitza les pràctiques sincrètiques que es donaven entre els diferents tipus d'espectacles populars americans, com per exemple entre el minstrel, el *burlesque* i el *vaudeville*. En paraules d'en Sammond:

> A diachronic ordering of minstrelsy, burlesque, vaudeville, movies, radio, and television is more or less chronologically accurate (as long as one ignores significant moments of overlap) but runs the risk of effacing the significant transit of talent between forms, and the outright lifting of techniques and routines from one form to another (2015: 5).

Així doncs, lluny de ser una simple successió de formes textuals amb un cert grau d'influència recíproca, aquests gèneres performatius es trobaven completament imbricats els uns amb els altres. O dit d'una altra manera, no és només que l'animació comercial americana tingui els seus orígens en l'espectacle del *vaudeville* i del *minstrel show*, sinó que aquesta nova indústria es troba intrínsecament lligada a aquests tipus d'espectacle, apropiant-se fins i tot de la iconografia i les convencions formals del gènere. I és justament aquesta la idea que Sammond vol expressar quan afirma que "Mickey Mouse isn't *like* a minstrel; he *is* a minstrel" (idem).

2.5.2.2. A la recerca d'un estil propi: el Disney-Formalism

Un cop analitzats els orígens de la companyia americana, podem reprendre l'estudi de Pallant (2011) i la seva classificació de les diferents etapes de Disney. Pallant (2011) diferencia entre la producció més primerenca i mitjana de Disney, que ell anomena el període del *Disney-Formalism*, i la contemporània, que divideix en tres etapes, la *Disney Renaissance*, la *Neo-Disney* i la *Digital Disney*.

L'acadèmic fa servir el terme "Disney-Formalism" per referir-se a l'estètica desenvolupada als Studios amb les produccions de *Blancaneus* (1937), *Pinotxo* (1940), *Dumbo* (1941) i *Bambi* (1942). Aquestes pel·lícules representen els màxims exponents creatius del primer període de Disney i són considerades, encara a dia d'avui, l'aportació més valuosa que el gegant de l'entreteniment americà va fer al món de l'animació. Amb aquests films, es forjarà un nou estil, caracteritzat per la sofisticació artística, les caracteritzacions 'realistes' i, sobretot, la recerca de la credibilitat.

De fet, el terme Disney-Formalism sorgeix de la necessitat de trobar una alternativa a l'expressió "Classic Disney", una etiqueta que sovint s'ha fet servir per parlar d'aquest primer període de la companyia però que manca de l'especificitat tècnica que exigeix un context acadèmic. Pel que fa a Disney, no serà fins a l'arribada de la tecnologia *home vídeo* que començarà a comercialitzar les seves pel·lícules animades en format VHS sota l'etiqueta de 'clàssics'. Així, durant la dècada dels '80 es posaran al mercat en sèries limitades, amb l'objectiu de capitalitzar novament les antigues existències. *Robin Hood*, estrenada al 1973, serà la primera pel·lícula d'aquesta sèrie de clàssics en ser distribuïda, concretament l'any 1984. Tanmateix, podríem afirmar que en termes generals, el terme Clàssic Disney s'associa normalment a aquelles pel·lícules de la companyia que han adaptat les històries dels contes de fades.

Disney comença produint curtmetratges, com ara *Steamboat Willie* (1928), en un període que coincideix amb la Gran Depressió, que inicia el 1929 i que s'allargarà fins el 1941. Gran part dels beneficis d'aquests primers films els invertirà de nou en el propi estudi, amb l'objectiu de millorar la qualitat de les seves obres. El 1937, Disney estrenarà el seu primer llargmetratge, Blancaneus, una pel·lícula que serà molt ben rebuda pel públic i per la crítica però que també generarà una

despesa econòmica sense precedents, amb un cost d'1,5 milions de dollars, una xifra escassament superior als ingressos generats per la companyia aquell mateix any (Barrier, 2008).

Segons Pallant, amb Blancaneus s'enceta un nou paradigma: l'hiperrealisme. Aquest nou paradigma es caracteritzaria per una profunda paradoxa ja que, d'una banda, busca reproduir un efecte de realitat, però de l'altra ho fa amb una tecnologia que crea imatges en dos dimensions i que no pot escapar de l'artificiositat del mitjà. Així doncs, mentre els curtmetratges de Disney, com ara *Felix the cat* (1920-28), *Out of the Inkwell* (1919-29), *Oswald the Rabbit* (1927-28), *Mickey Mouse* (1928-99) o les *Silly Symphonies* (x) s'havien caracteritzat per reproduir moviments i transformacions completament inversemblants, a partir de Blancaneus el realisme es convertirà en la nova meta a perseguir.

> The most significant element of Disney-Formalist hyperrealism is the lifelike movement – or motor function – of the animation, which reflects both the actual movements of live-action models and the skill of the animator. By employing a more studied variety of squash-and-stretch movement, from one drawing to the next, it quickly 'became the very essence of animation' (Thomas and Johnson 1995, 48) (Pallant 2011: 41).

Bambi (1942) és l'obra paradigmàtica d'aquesta estètica hiperrealista, i això s'aprecia clarament a l'escena 'Little April Showers' on es fa una representació carregada d'efectes visuals d'un xàfec de primavera com no s'havia vist fins aleshores en cap altra obra d'animació. A nivell econòmic, però aquest grau de realisme no resultarà viable. En el cas de Bambi, per exemple, els estudis tardaran sis anys en produir-la i tot i produir uns resultats artístics sense precedents, la pel·lícula no generarà els beneficis esperats.

Cal mencionar que l'estrena de la pel·lícula es va produir en plena segona Guerra Mundial, cosa que va limitar la comercialització als mercats internacionals. Serà precisament per remuntar aquests números que Disney acceptarà produir una sèrie de pel·lícules propagandístiques de l'exèrcit i la marina, i que són *Saludos Amigos* (1942), *The Three Caballeros* (1944), *Make Mine Music* (1946), *Fun and Fancy Free* (1947), *Melody Time* (1948) i *The Adventures of Ichabod and Mr. Toad* (1949). Tot i que, segons Barrier, Disney no gaudia treballant amb militars

i oficials del govern americà (Barrier, 2008), aquestes produccions seran les que li permetran mantenir la solvència dels estudis en aquell període de grans dificultats.

Així, el que Pallant ha anomenat el cinema formalista de Disney -Disney-Formalism- es delinearà en un període molt breu de temps, que comença amb la producció de *Blancaneus* i que acaba el 1942, amb l'estrena de *Bambi*. Tot i que, com el mateix acadèmic remarca, hi haurà també més endavant altres pel·lícules que adoptaran novament l'estètica formalista, com ara *Tiana i el Gripau* (2009), un film que forma part de l'anomenat període Disney-Renaissance.

Cap als anys 50, Disney patirà una sèrie de transformacions substancials, que convertiran els estudis d'animació en una corporació global que operarà a escala internacional. A partir d'aquest moment, Disney ja no es limitarà a la creació de pel·lícules animades si no també a la construcció de parcs temàtics, ressorts i tota mena de productes d'entreteniment, com ara videojocs, sèries i inclús canals de televisió. Aquest nou capítol se centra en el període que va des del 1950 fins al 1980, amb l'objectiu d'explicar la transició de la companyia cap a la gran multinacional que coneixem avui en dia, i també per entendre els canvis que es produiran en la producció i en la distribució de les seves pel·lícules.

2.5.2.3. Una nova direcció: la Troika Disney

Amb la mort de Walt Disney l'any 1966, es crea un nou equip de directius format per Roy O. Disney -germà de Walt Disney-, Donn Tatum -ex vicepresident de l'antiga administració-, i Card Walker -cap del departament de màrqueting-. Aquest nou equip serà conegut, popularment, amb el nom de la "Troika Disney" (Bryman 1995: 13). Durant el període de la Troika, obrirà les portes el parc temàtic *Walt Disney World* de Florida (1971) i s'estrenaran pel·lícules d'èxit, com ara *El llibre de la selva* (1967), *Winnie The Pooh and the Blustery Day* (1968) i *Els Aristogats* (1970). En aquest breu període, els estudis arribaran a doblar els seus beneficis, tot i que l'embranzida durarà poc, i amb la mort de Roy O. Disney, el desembre del 1971, els estudis entraran en crisi.

El 1977, Disney estrenarà tres pel·lícules molt diferents entre elles: *The Rescuers*, que serà un èxit en ventes i rebrà l'admiració tant del públic com de la crítica, *The Many Adventures of Winnie the Pooh* i *Pete's Dragon*. A l'any 1981, estrenarà *The Fox and the Hound*, una pel·lícula que presenta una continuació de l'estil hiperrealista però que es definirà sobretot per ser un clar exemplar de 'buddy film'. Tot i que a la dècada dels 70 els estudis seguiran produint beneficis, aquest creixement arribarà al seu màxim el 1980, amb uns ingressos nets de 135.100 milions de dòlars (Wasko 2011: 31).

A partir d'aquest moment, la companyia que artísticament es trobava ja estancada, començarà a produir pèrdues econòmiques. Serà també als anys 80, que Disney decidirà sumar-se a l'aventura del cable i obrir-se així al mercat del home vídeo. Altres iniciatives d'aquest moment seran Disney Channel, que s'estrenarà el 1983, i la marca *Touchstone film*, dirigida a un públic adult. Aquestes iniciatives empresarials, però, en un primer moment produiran un dèficit econòmic que no es podrà compensar mitjançant altres fonts d'ingressos (Gomery, 1994).

És justament en aquest moment de grans dificultats econòmiques que la companyia acceptarà una inversió de 500 milions de dòlars dels germans Bass, cosa que evitarà una presa de control hostil i el possible desmantellament de la companyia (Wasko 2001: 32). Amb aquesta gran inversió, els Bass van passar a tenir el control del 25% de l'estoc de Disney i el dret d'escollir els propis directius (ibídem).

A partir d'aquest moment comença una nova etapa de prosperitat liderada per un nou equip, format per Michael Eisner, Frank Wells, Jeffrey Katzenberg, Helene Hahn i de nou Roy O. Disney.

2.5.2.4. Disney: el naixement de la gran multinacional

Aquest canvi d'equip directiu donarà pas al naixement de la gran multinacional que tots coneixem avui en dia com a Disney. Segons Pallant, Eisner jugarà un rol clau en aquesta transformació, ja que durant la dècada dels 80', el directiu posarà en marxa una sèrie d'estratègies corporatives que buscaven incentivar la

sinèrgia entre els diferents elements de la companyia i així explotar al màxim el recorregut comercial dels propis productes.

Aquest període també estarà marcat pel progrés tecnològic, ja que se substituirà la tècnica de l'animació tradicional per l'animació digital. Així doncs, si fins aquest moment la tècnica que es feia servir era la *cel animation,* un procés que consistia en fotografiar dibuixos creats en paper, a partir d'aquest moment els dibuixos seran escanejats o fets directament en un sistema informàtic i es faran servir programes per acolorir i simular moviment i altres efectes. Aquesta transformació tecnològica no només senyarà un canvi de sistema, sinó que serà un veritable salt cap al món digital. La primera pel·lícula que farà servir la tècnica digital serà *The Great Mouse Detective* (1986), concretament en la seqüència del Big Ben. Tanmateix, pel que fa al nivell estètic, les animacions digitals mantindran la mateixa aparença de l'animació tradicional.

Arribem doncs a la dècada dels 90', un període marcat pel creixement dels estudis i per l'estrena de grans èxits de taquilla, com ara *La Sireneta* (1989), *The Rescuers Down Under* (1990), *La Bella i la Bèstia* (1991), *Aladí* (1992), *El Rei Lleó* (1994), *Pocahontas* (1995), *El geperut de Notre Dame* (1996), *Hèrcules* (1997), *Mulan* (1998) i *Tarzan* (1999). Aquest període es coneix popularment amb el nom de Disney Renaissance i es caracteritza per presentar un retorn a l'estètica del Disney-Formalism. A encetar la nova etapa serà *La Sireneta* (1989), la primera d'una sèrie de pel·lícules que es convertiran ràpidament en veritables clàssics de l'animació (Thomas L. Harris, 1998).

Es considera que Tarzan (1999) marca la fi de la Disney Renaissance, perquè serà la darrera pel·lícula en generar els grans beneficis econòmics que havien caracteritzat l'època. Així, amb les següents estrenes, entre les que trobem *Fantasia 2000* (1999), *The Emperor's New Groove* (2000) i *Atlantis* (2001), recaptaran 60, 89 i 90 milions de dòlars, respectivament, xifres que disten molt de la mitjana de 140 milions de les pel·lícules de la dècada anterior. En paraules de Pallant:

> *Tarzan* is also aesthetically appropriate as the concluding film in this period of the Studio's evolution. Not only did *Tarzan* see this era of Disney animation

> finish on a financial high note, being the third-highest grossing film of the Renaissance, but it also represented the culmination of an artistic transition that had started over a decade earlier (Pallant 2011: 95).

La Disney Renaissance constitueix doncs un període de gran importància pel que fa a la producció cinematogràfica, ja que no només protagonitza un salt qualitatiu sinó també un canvi en les dinàmiques industrials dels estudis, combinant les noves tècniques digitals amb l'animació tradicional. D'altra banda, la ressonància d'aquests grans èxits ajudarà a posar en valor el gènere de l'animació, fins al punt d'adquirir el mateix estatus que qualsevol altra forma d'expressió fílmica.

> Taken individually, certain features had more impact than others, but when viewed as a whole, the Disney Renaissance played a leading role in helping to establish animation as a mainstream form of filmic expression. In 2001, the Academy of Motion Picture Arts and Sciences introduced a new award, which would recognize the year's 'Best Animated Feature Film'. While *Beauty and the Beast* was nominated for the 'Best Picture' category in 1991, it did not win. In fact, before 2001, animation only featured at the Academy Awards in special circumstances (Pallant 2011: 110).

Amb *Fantasia 2000* (1999), la companyia enceta de nou una nova fase, allunyada ara de l'estètica de l'hiperrealisme que havia imperat en la producció de la companyia i aposta per l'animació digital, amb formes més "pixeresques" (Pallant, 2011), i per un to més aviat paròdic. Pallant (2011) bateja aquesta nova fase amb el nom de Neo-Disney, i hi engloba *Fantasia 2000* (1999), *The Emperor's New Groove* (2000), *Atlantis: The Lost Empire* (2001), *Lilo i Stitch* (2002), *El planeta del tresor* (2002), *Brother Bear* (2003) i *Home on the Range* (2004). Segons l'acadèmic Paul Wells, es tracta d'un període marcat per un estil narratològic de caire postmodern que trenca clarament amb la producció anterior:

> Arguably, Disney films, with the clear exception of *Aladdin* [1992], and increasingly in the post-*Hercules* [1997] period, acknowledge and *Demystifying*

> *Disney* embrace the 'gaze' in the way that cartoons have predominantly done since their inception, having only previously predicated their texts as classical narratives which preserve the 'fourth wall' which insists upon the coherent integrity of the fiction observed in its own right, while providing a framework by which the observer determines its own model of spectatorial participation and effect (Wells 2002: 109–10).

Wells parla d'una "obertura" del nou text cinematogràfic de Disney i el relaciona amb el fet que l'animació es postula ja com un llenguatge autònom, que ha aconseguit retallar el seu propi espai, tot separant-se de les altres formes cinematogràfiques, però també apunta a l'existència d'un públic prou alfabetitzat com per descodificar aquesta nova gramàtica (Wells, 2002). Aquest període es caracteritza també per deixar enrere l'obsessió amb l'efecte de credibilitat i per delinear personatges més complexes, que presenten característiques bones i dolentes alhora. Tanmateix, aquestes pel·lícules restaran lluny de l'èxit de les produccions del període anterior. Deixant de banda el fracàs comercial, es tracta però d'un dels períodes més experimentals dels estudis, amb pel·lícules d'animació de ciència ficció i fins i tot westerns de caire paròdic.

2.5.2.5. Disney Pixarchy

Així doncs, des de l'any 1995, Disney tenia el complet monopoli de l'animació occidental. Però aquest predomini amenaçava amb desaparèixer amb la sortida de Pixar de la companyia. Finalment, el 2006 Disney anuncia l'adquisició de Pixar, tot i que, en termes efectius, aquesta transacció va significar que d'ara en endavant seria la junta directiva de Pixar, i no pas la de Disney, qui prendria les decisions en matèria d'animació. Una de les conseqüències que va tenir aquest canvi de directiva va ser l'adopció de l'estètica 'Hyper-Real', que havia caracteritzat la producció de Pixar i que a partir d'aquest moment es convertiria en la forma predominant de l'animació del nou mil·lenni.

Fins ara havíem fet servir l'adjectiu "hiperrealisme" per descriure l'estil d'animació forjat durant el període formalista de Disney (Disney-Formalism), que es caracteritzava per perseguir un efecte de credibilitat. Pallant el descriu com l'estil

segons el qual “[...] the animator works *towards* a construction of ‘realism’, while constantly knowing that whatever he achieves will ultimately be only a gradation of reality, moderated by the overt artificiality of the medium itself”. En canvi, en aquest període la tecnologia computeritzada permet als animadors de la Pixar tenir més control sobre la imatge acabada. Aquesta nova estètica és la que Pallant anomena Hyper-Real i la descriu com una mediació de la realitat. “Pixar’s hyper-realism, therefore, is a self-regulated mediation of the ‘real’, something to which Disney’s animators of the 1930s and 1940s could only aspire” (Pallant 2011: 133).

Tot i el canvi de paradigma tecnològic protagonitzat pels estudis en aquest període, Disney tornarà a apostar per l’animació a mà amb la pel·lícula *Tiana i el gripau* (2009), una producció que per primera vegada en la història de la companyia tindrà com a protagonista un personatge afroamericà.

2.6. L’evolució del cànon cinematogràfic

Al llarg dels seus gairebé 100 anys d’història, Disney ha comercialitzat més d’un centenar de pel·lícules. Si observem aquest vast corpus, podem veure com la representació de la raça i del gènere han anat evolucionant amb el pas del temps. Aquests canvis en el corpus de Disney són el resultat de molts factors, com per exemple l’influx exercit per altres gèneres, com ara el musical, o d’altres indústries, com ara Hollywood, però també per transformacions axiològiques, que fan que la recepció i la demanda del públic canviïn i que, per tant, canviïn també les representacions i el contingut dels productes culturals.

2.6.1. Disney i la construcció de la raça

2.6.1.1. Els afroamericans

Si volem analitzar l’evolució en la representació de la raça al cànon de Disney ens hem de remuntar als primers intents animats, amb pel·lícules com ara *Oswald the Rabbit* (1927), o *Mickey’s Mellerdrammer* (1933). De fet, com el propi Sammond assenyala, aquestes representacions carreguen, ja sigui de manera latent o explícita, amb l’herència del show minstrel. En aquesta mateixa línia,

resulta de gran interès l'estudi que l'acadèmica Kheli R. Willetts fa sobre les primeres produccions de la companyia americana.

Willetts (2013) assenyala com la diversitat en aquestes primeres produccions, es disfressava sovint amb animals que parlaven i que es movien de manera semblant als personatges del minstrel, i que quan apareixia representada per persones es tractava normalment de representacions caricaturitzades. La primera vegada on apareixeran personatges africans o afroamericans serà al curtmetratge *Steamboat Willie* (1928). Un altre exemple significatiu per ajudar a perpetuar l'imaginari racista de l'època és *Song of the South* (1946), primer life-action de la companyia, on els personatges afroamericans encarnen l'arquetip del *coon*, que representava l'home afroamericà com un personatge gandul, poruc i de mentalitat infantil. O també *Peter Pan* (1953), una pel·lícula on els nadius americans apareixen representats de manera fortament estereotipada, com ara a l'escena on apareixen ballant i cantant la cançó *What made the red man red* al voltant del foc.

Per tal de donar sentit a aquestes representacions, Willetts (2013) ofereix una panoràmica històrica sobre l'origen i l'evolució de l'imaginari racista que Disney, amb les seves pel·lícules, ha ajudat a perpetuar al llarg dels anys. Així, l'acadèmica assenyala que aquest tipus de representacions fan part d'una llarga corrent, que es va encetar ara fa 500 anys, quan a mitjans del segle XV els primers exploradors de l'Àfrica van començar a retratar a la gent del continent en els diaris i els registres oficials dels viatges. Aquestes il·lustracions es van fer servir com a documentació etnogràfica per a la investigació científica però també com a elements decoratius d'una gran varietat d'objectes. Segons Willetts, l'objectiu d'aquest tipus de representacions era el següent:

> To illustrate the differences between the races, thereby validating the notion of Africana people as direct descendants of "the missing link," more closely related to primates in ancestry, appearance and behavior than humans (Europeans). Scientists, scholars and the leaders of nations utilized the discourse of difference as a means to justify the morality of the Transatlantic Slave Trade (Willetts 2013: 10).

La potencia d'aquesta imatgeria radicava en la capacitat d'articular un nou concepte de raça. Així, mentre els europeus es caracteritzaven per encarnar la bondat, la bellesa, la intel·lectualitat i l'elegància, els africans personificaven la maldat, la lletjor, la rauxa i la natura. Si els europeus representaven la raça blanca, el *whiteness*, els africans conformaven la negra, el *blackness*, dos conceptes completament juxtaposats alhora que inextricablement connectats.

Més endavant, al segle XIX, aquestes caricatures es van començar a difondre a través dels diferents mitjans de comunicació de l'època. A partir d'aquest moment, trobarem aquestes il·lustracions també a llibres, revistes i diaris, sovint acompanyades d'un text que pretenia imitar el dialecte dels afroamericans, i que alimentava la percepció de la societat de que els negres eren ignorants. L'adveniment dels dibuixos animats va facilitar l'accés a aquest tipus de contingut, ja que tothom, independentment del seu nivell de cultura o educació, podia interpretar aquest nou llenguatge sense grans dificultats. Així, aquest imaginari racista va acabaré esdevenint mainstream, i per tant accessible a tots els públics. Encara que el veritable impuls el donarà la Disney Brothers Cartoon Studio l'any 1923. En paraules de l'acadèmica estatunidenca: "Disney signaled the emergence of the next generation in animation as well as racist characterizations of black people, offering a visual justification for their continued segregation and oppression" (Willetts 2013: 12).

Encara que no serà fins a l'arribada de Mickey que Disney començarà a fer servir obertament aquesta imatgeria estereotipada, ja comencem a trobar-ne exemples als curtmetratges de Oswalt. És el cas de *Africa before Dark* (1928) on veiem com el conill afortunat es transforma en un caçador per viatjar a l'Àfrica o de *Bright Lights* (1928), on veiem una escena de vodvil amb quatre dones ballant sobre un escenari que porta penjant un títol amb el nom de 'Mlle. Zulu Shimmy Queen', en una referència encoberta a la ballarina francesa Josephine Baker, famosa per la seva performance musical amb un cinturó de plàtans.

En poc temps, i amb l'impuls de la creació del seu ratolí més cèlebre, Disney es convertirà en una empresa de renom internacional. Amb aquest creixement, la perspectiva eurocèntrica sobre les identitats subalternes es difondrà arreu, sense trobar cap tipus de narrativa contra hegemònica capaç d'oferir una alternativa a

les narracions del gegant americà. Als anys 30, trobarem per primer cop un exemple de blackface, concretament a la pel·lícula *The Grocery Boy* (1932), mentre que al mateix any a *Trader Mickey* (1932) els personatges africans son representats com caníbals salvatges que intenten segrestar al Mickey i al Pluto per menjar-se'ls, o més tard, a la pel·lícula *Fantasia* (1940), on seran representats com a éssers obstinats i inferiors.

En el cas de *Fantasia* (1940), la pel·lícula es composa de set seqüencies que il·lustren vuit fragments de peces[5] de musica clàssica. La seqüència *The Pastoral Symphony* té com a protagonistes de la història tot una sèrie de éssers de la mitologia grega, com ara centaures, sàtirs, pegassos i cupidos que ballen, beuen i flirtegen als camps Elisis, fins que arriba Zeus i posa fi a la festa. Entre aquestes criatures mitològiques, es pot distingir un centaure de pell marró que es caracteritza per presentar els trets estereotipats d'un infant afroamericà i per presentar-se com l'esclau de la resta de centaures. La representació serà tan ofensiva que provocarà una resposta crítica per part d'alguns sectors de l'audiència americana i l'any 1969, amb l'auge del moviment afroamericà pels drets civils, Disney eliminarà totes les escenes on apareix el personatge de Sunflower.

En termes generals, amb aquestes primeres produccions Disney equipara als negres amb la ignorància i l'estupidesa i n'ofereix una representació física grotesca, basada en l'exageració dels trets facials i corporals dels africans. Disney alimentarà un imaginari racista, que durant l'època de la post-reconstrucció es va anar enfortint a l'esfera pública.

2.6.1.2. Disney i l'Amèrica Llatina

Altres estudiosos s'han concentrat en canvi en analitzar la representació que aquest gegant de l'entreteniment fa de l'Amèrica Llatina. És el cas de l'acadèmica Karen S. Goldman (2013), qui analitza les pel·lícules *Saludos Amigos* (1942) i *The Three Caballeros* (1945). A diferència de les anteriors produccions de Disney, que havien estat escrites i dirigides per un públic familiar i amb un

[5] Els fragments van ser arreglats i dirigits pel director d'orquestra Leopold Stokowski i interpretats per l'Orquestra de Filadèlfia.

propòsit comercial, aquests dos films persegueixen un objectiu polític: fomentar unes bones relacions entre els Estats Units i Amèrica Llatina. Amb aquestes pel·lícules, la companyia americana pretenia trencar amb els estereotips negatius tan presents en el cinema hollywoodià de l'època, en benefici d'una representació positiva que promogués el benentès entre els dos països. Tanmateix, el que veiem en aquests dos filmets és una imatge que queda lluny d'aquest objectiu, on es representa l'Amèrica Llatina com un territori exòtic.

Pel que fa a *The Three Caballeros* (1945), Goldman la defineix com un artefacte que promou "a gendered narrative of U.S. masculine-identified hegemony vis à vis a highly feminized representation of Latin America" (2013: 25). En aquest sentit, Piedra argumenta que aquesta sexualització d'Amèrica Llatina és el resultat d'una mirada libidinal americana que projecta els seus interessos financers sobre la regió. En paraules de l'acadèmic:

> Ultimately the U.S., self- styled as a good neighbor, stands as an incestuous *padre de familias* who, while ostensibly teaching his Pan- American children to forge their own nations, libidinally encourages their dependency. The system even teaches us Latin Americans how to become the "child brides" of the United States. Thus we Latins in and around the U.S. backyard become not only the poor live-in neighbor but the tantalizing girl-next-door -not to mention the fruit-next-door- so dear to the United Fruit Company's heart (Piedra, 1994: 23).

En la mateixa línia, trobem *How to Read Donald Duck: Imperialist Ideology in the Disney Comic* (1971), un treball fonamental en el camp dels estudis culturals on els acadèmics Ariel Dorfman i Armand Mattelart critiquen els textos de Disney des d'una perspectiva marxista i els interpreten com a peces clau de l'imperialisme cultural americà. Segons aquests acadèmics, el potencial d'aquests productes rau en la capacitat d'imposar una mirada americanitzada a una audiència global. Així, aquesta fantasia americana sobre l'Altre és imposada a aquest "altre", que s'acaba veient a si mateix amb ulls estrangers. Els contes de Disney no representen l'estil de vida americà ("american way of life") sinó el somni americà ("american dream of life") i el que fan és vendre aquest somni a la resta de nacions, en aquest cas a les nacions llatinoamericanes.

Goldman (2013) també descriu aquestes pel·lícules com el resultat d'una construcció externa i altament paròdica dels costums i les tradicions d'aquest país per a la gent del país mateix. En aquestes pel·lícules, els llatinoamericans són representats com a gent amable i feliç, i normalment es caracteritzen per presentar comportaments infantils. L'acadèmica argüeix que l'objectiu d'aquest tipus de representacions no és tan proporcionar una imatge fidel del país i la seva gent, sinó més aviat construir una imatge atractiva, i per tant menys amenaçadora. I també assenyala que a *Saludos Amigos* trobem representats elements de les cultures indígenes del país, com ara els de la població dels Andes al voltant del llac Titicaca, d'altres queden completament invisibilitzats, com ara l'herència africana a les cultures brasileres. Així doncs, el que aquestes pel·lícules ofereixen és un retrat completament ahistòric de l'Amèrica Llatina, una imatge atemporal i sense classes del país, o com el llatinoamericanista Franco va dir "a Latin America that people could live with" (2002: 26).

De fet, aquesta representació idealitzada de l'Altre no és més que l'altra cara de l'etnocentrisme. "Both films situate Latin Americans as exotic Others in contrast to a normative (U.S.) hegemonic culture, which is always eager to incorporate them-literally, through the figures that are 'animated', literally brought to life through the magic of animation" (Goldman, 2013: 26). Aquesta construcció jo-altre es manifesta en el mateix títol "Saludos Amigos", que situa als Estats Units com el subjecte enunciant i identifica l'Amèrica Llatina com l'alteritat.

Tant *Saludos Amigos* com *The Three Caballeros* es consideren un punt de referència en la historia cinematogràfica de Disney, ja que és justament en aquestes pel·lícules on pren forma la imatge estereotipada sobre el continent llatinoamericà. Tornarem a trobar el mateix imaginari més endavant, a *Oliver and Company* (1988), amb una representació molt acolorida i exotitzada del país i de la seva gent, però també a *Duck Tales* (1990), a *The Emperor's New Groove* (2000), o inclús a *Up* (2009). El problema d'aquest tipus de representacions, com assenyalen els mateixos acadèmics, és que funcionen com una gran plataforma de difusió d'una sèrie d'estereotips perniciosos que arriben a una audiència global.

2.6.2. Disney i la construcció del gènere

2.6.2.2. Malvats i transgenderisme

Si en els anteriors apartats hem examinat la construcció de la raça al cànon cinematogràfic de Disney, ara passem a analitzar-ne la construcció de gènere. De fet, les pel·lícules de la companyia americana són popularment conegudes per reafirmar els rols de gènere tradicionals i alimentar un imaginari patriarcal. Difícilment trobarem en aquestes històries cap personatge que no s'acabi enamorant d'algú del sexe oposat, casat i vivint el "happily ever after". Al regne màgic de Disney, l'heterosexualitat és representada com a l'única via per viure una vida plena.

Contràriament a aquest tipus de representacions, alguns acadèmics assenyalen que molts dels malvats de Disney semblen exhibir característiques típicament associades amb identitats de gènere dissidents. En aquest sentit, l'acadèmica Amanda Putnam (2013) argumenta que en el cas de les dones, aquestes presenten qualitats tradicionalment vinculades al gènere masculí, mentre que els homes són representats com a éssers efeminats i de caràcter dèbil. A més, assenyala que aquest encreuament de gèneres no només s'aprecia a les pel·lícules de princeses, sinó també en les protagonitzades per animals o en el cas de personatges antropomorfitzats.

Exemples d'aquest transgenderisme els trobem a la representació masculinitzada de la madrastra i les germanastres que fan la vida impossible a la *Ventafocs* (1950), o a la *Sirenita* (1989), amb l'antagonista de l'Ariel, l'Úrsula, però també a la representació del malvat de l'Scar, al *Rei Lleó* (1994), a la de Jafar de l'*Aladí* (1992) o a la del governador Ratcliffe a *Pocahontas* (1995). Basant-se en aquests exemplars, Putnam argüeix que:

> In many of Disney's films, the villains portrayed are not only the bad guys in terms of their nefarious choices and desires, but also due to their so-called deviant behaviors via their gender performance. By creating only wicked characters as transgendered, Disney constructs an implicit evaluation of transgenderism, unequivocally associating it with cruelty, selfishness, brutality, and greed (2013: 149).

D'altra banda, l'heterosexualitat dels protagonistes, tan herois com heroïnes, ve marcada per la seva aparença física i per la seva conducta. Els prínceps són representats com homes forts i assertius, alts i musculosos, i s'ajunten amb princeses joves de cabells llargs i de bellesa normativa. A més, pel que fa als homes, sempre els veiem participant d'activitats tradicionalment relacionades amb el gènere masculí, com ara la caça, la pesca, el muntar a cavall o el combat cos a cos. I indefectiblement, tots ells experimenten l'amor a primera vista (Tanner, 2003) i tard o d'hora els hi toca alliberar a l'estimada indefensa (England & Descartes, 2008). Un cop rescatada, príncep i princesa es casen, reforçant novament la idea de familia tradicional.

Putnam (2013) assenyala que mentre la reialesa de Disney, amb la representació de prínceps i princeses joves i atractius, busca axiologitzar positivament l'heterosexualitat, els malvats, amb les seves actuacions dramàtiques i afectades, marquen negativament qualsevol desviació de la norma sexual. Així doncs, Disney, amb les seves eleccions de herois i antiherois, afirma els rols de gènere tradicionals, en detriment de qualsevol representació contrahegemònica.

En aquest sentit, Bell, Haas i Sells (1995) posen com a exemple a les dues germanastres de la Ventafocs i argüeixen que, en aquest cas, es tracta de dos personatges no normatius respecte a les identitats de gènere: "with their flat chests, huge bustles, and awkward curtsies, [the stepsisters] could as well be read as comic drag acts in this balletic fantasy" (1995: 112). Un altre cas seria el de la madrastra Lady Tremaine, que es caracteritza per presentar-se com un personatge de gènere no marcat. Tot i que el nom "Lady Tremaine" ens indica que es tracta d'una dona, la seva aparença física és bastant neutral, amb formes femenines força dissimulades i un caràcter que les acadèmiques han definit com a no-femení i no-maternal.

Un altre exemple de personatge no normatiu respecte a les identitats de gènere tradicionals és Úrsula, la bruixa marina de la Sirenita. Putnam (2013) justament assenyala que tot i presentar alguns trets tradicionalment entesos com a femenins, també la veiem protagonitzar certes performance marcadament trans. De fet, Úrsula és una dona-pop, de pell de color porpra i més aviat grassa, duu un pentinat agosarat però elegant i una piga al costat dret de la boca, i llueix un

vestit negre de paraula d'honor, que combina amb arracades de corall i un collaret de petxina de nàutil daurat. És precisament l'exageració dels elements femenins, entre els quals destaquen el vestuari i unes corbes molt marcades, combinat amb una veu profunda i més aviat greu el que ens fa associar a l'Úrsula amb un personatge trans.

En aquesta mateixa línia, l'acadèmica Libe Garcia Zarranz (2007) comenta:

> Physically, the sea-witch is drawn as a queer predatory monster with a grotesque overwhelming body that occupies the whole screen.... Moreover, Ursula's queerness subverts gender categories thus turning this female witch into an ironic positive figure; "a multiple cross- dresser," who destabilises gender through her excess and theatricality (Garcia Zarranz 2007: 57).

Fins ara hem vist personatges femenins amb una caracterització trans, però també n'existeixen de masculins. I de nou, aquesta caracterització coincideix amb els malvats de la pel·lícula. És el cas per exemple de Scar, germà petit de Mufasa i vilà del Rei Lleó, que es caracteritza per presentar una aparença física vagament femenina però sobretot per la poca traça física i per una manera de parlar dramàtica i amb tons afectats. Tot això, sumat a l'absència d'una parella femenina situen al vilà de l'Scar en territori transgènere (Putnam, 2013).

Un altre exemple de vilà masculí que subverteix els rols de gènere és Jafar. Les acadèmiques Meredith Li-Vollmer i Mark E. LaPointe n'analitzen la representació en les següents línies:

> Jafar… wears a long gown wit a nipped waist and sleeves that billow above the elbow and fit closely along the forearm to revel his very slender lower arms and wrists. The pronounced ornamentation on the shoulders of his gown only direct more attention to the artifice of broad shoulders, not the true broad physique of a real man. All the other man, including the Sultan and other high-ranking characters, wear pants (Li-Vollmer i LaPointe 2003: 99-100).

Seguint amb la casuística de personatges queer, Putnam (2013) assenyala que el més destacat de tots és el governador John Ratcliffe, de Pocahontas. La primera vegada que el veiem aparèixer a escena, en Ratcliffe va vestit de rosa i

lila i llueix dues trenes amb llacets del mateix color. En aquesta mateixa escena, que serveix per a presentar el personatge, el veiem bevent una tassa de té amb el dit petit alçat mentre balla amb moviments efeminats i amb una boa de plomes rosades al coll. En el cas d'en Ratcliffe, els trets no normatius no se circumscriuen al seu personatge sinó que també els trobem en els personatges que l'envolten, com és el cas del seu gos, que apareix amb una gorra de dutxa al cap, o del seu servent, en Wiggins, que parla amb un to de veu ben agut i es dedica a retallar els arbustos del jardí amb formes d'animals.

Aquests mateixos acadèmics assenyalen com les històries de Disney han estat històricament etiquetades com a productes innocents d'entreteniment familiar, fet que a portat a menysprear aquestes històries com a mereixedores d'un anàlisi de contingut i, en termes generals, de l'interès de l'acadèmia. Tanmateix, i com hem vist fins ara, aquestes històries estan carregades d'estereotips que no fan altre cosa que alimentar i enfortir els rols de gènere tradicionals. L'èmfasi de la companyia americana en representar els vilans com a personatges transgènere envia un missatge ben clar sobre el tipus de persones que es desvien de l'heteronormativitat.

2.6.2.3. Princeses i rols de gènere

Seguint amb la construcció de gènere al cànon cinematogràfic de Disney, ens centrem ara en la representació i evolució del rols de gènere. En aquest camp, destaca l'estudi de Dawn Elizabeth England, Lara Descartes i Melissa A. Collier-Meek (2008) sobre rols de gènere en la figura de les princeses Disney. Les acadèmiques han examinat un corpus format per nou pel·lícules de princeses i les han organitzat en tres grups diferenciats cronològicament. El primer grup recull les primeres produccions de la companyia i està format per *Blancaneus* (1937), *La Ventafocs* (1950) i *La Bella Dorment* (1959); en el segon trobem *La Sirenita* (1989), *La Bella i la Bèstia* (1991), *Aladí* (1992), *Pocahontas* (1995) i *Mulan* (1998), i al tercer compren *Tiana i el Gripau* (2009), ja que es tracta de l'ultima pel·lícula realitzada per la companyia al moment de l'estudi. L'objectiu d'aquest tipus de classificació era explorar les transformacions en la construcció d'allò femení en les pel·lícules de princeses al llarg del temps.

I per dur a terme aquest anàlisi, les acadèmiques han fet servir metodologies qualitatives d'anàlisi de continguts que classifiquen d'una banda els comportaments tradicionalment associats amb el gènere masculí, com ara l'esportivitat i la força, la valentia, l'assertivitat, la fredor i la independència, i de l'altra aquells vinculats amb el gènere femení, com ara els comportaments relacionats amb les cures, la sensibilitat, la feblesa física i la tendresa. Amb aquest tipus de classificació, el que pretenen és explorar si es tracta de representacions dels rols de gènere estereotípiques, neutrals o contraestereotípiques (Durkin, 1985).

Amb tot, l'estudi conclou que Disney, fins a l'any 2008, va mantenir constants els rols de gènere tradicionals en aquest tipus de pel·lícules. També afirma que, tot i mostrar atributs de gènere no tradicionals en algunes de les pel·lícules, en totes elles apareixen tard o d'hora estereotips de gènere. D'altra banda, també assenyala que, al llarg dels anys, tant els personatges femenins com els masculins han experimentat transformacions, però que els masculins n'han protagonitzat menys que els femenins. Pel que fa als femenins, l'estudi demostra que tot i mantenir representacions tradicionals, el que es veu és que comencen a exhibir atributs tradicionalment masculins.

Finalment, les autores de l'estudi subratllen la influència que aquest tipus de representacions exerceixen en l'imaginari social:

> The implications of this study are suggested by the theoretical perspectives that highlight the effects media exposure may have on gender acquisition. Both the cultivation theory and the constructivist approach support the idea that watching gendered content, such as that in the Disney Princess movies, may influence a child's gender development (England, Descartes i Collier-Meek 2008: 566).

Seguint amb l'estudi dels rols de gènere, l'acadèmica Do Rozario (2004) ha analitzat l'evolució del rol de la princesa a l'imaginari Disney, així com la influència que Hollywood, el conte de fades i el gènere dels teatre musical han exercit sobre aquesta figura.

Al seu estudi, Do Rozario divideix les pel·lícules animades de Disney en dos gran etapes, la primera marcada per la direcció artística de Walt Disney i la segona, dues dècades més tard de la mort del fundador, quan els estudis es trobaven sota la direcció de l'anomenat "Team Disney", equip liderat per Michael Eisner. I al primer període, pren en consideració les pel·lícules *Blancaneus* (1937) i *La Bella Dorment* (1959) mentre que al segon, *La Sirenita* (1989), *Aladí* (1992) i *Pocahontas* (1995). L'acadèmica també subratlla que un altre criteri que fa servir per seleccionar les pel·lícules és el de escollir-ne aquelles on la protagonista sigui una princesa de naixement, ja que aquestes performen rols diferents a les que es converteixen en princeses com a resultat d'un casament amb un príncep.

Pel que fa a la influència de Hollywood en la representació de les princeses Disney, Do Rozario (2004) assenyala que, en el cas de Blancaneus es veu clarament com la princesa adopta l'estètica de moda de les noies *flapper*. Es tracta de l'arquetip femení dels anys 20 i 30, definit pel pentinat a la garçon, de color negre atzabeja, en contrast amb un rostre pàl·lid i el maquillatge pujat de to. La Blancaneus encarna la princesa dels albors de Hollywood, de l'era de la Depressió, que serà rescatada per un príncep que encarna la perfecta combinació entre Rudolf Valentino i Tony Curtis.

Amb el pas del temps, aquest arquetip serà substituït per un nou tipus de bellesa, concretament el que encarna la princesa Aurora a La Bella Dorment. En paraules de Marling (1999) podríem descriure a l'Aurora com la cosina medieval de la Barbie, i és que de fet, la nina va irrompre al mercat americà just el mateix any en què es va estrenar la pel·lícula de La Bella Dorment, concretament al 1959. Fet i fet, l'ideal encarnat en Aurora i en la Barbie representa el cànon de l'adolescent americana que es va imposar sobretot a la dècada dels 60, i que va estar molt marcat per la influència de l'actriu aleshores havia seduït a l'audiència internacional: Brigitte Bardot.

En aquest mateix estudi, Do Rozario (2004) assenyala com les transicions entre diferents generacions no es donen entre dones amb vincles familiars, com podria ser en el cas d'una mare a una filla, sinó que passa per relacions polítiques, és a dir entre padrastres i madrastres. És el cas de la Blancaneus, una història sobre el conflicte de poder entre una princesa i la seva madrastra.

Do Rozario argumenta que:

> The passage of power through the princess is ostensibly patriarchal: she ensures the kingdom's continuity as first, daughter and later, wife and thus validates majesty. However, it is in that function of validation that real female power lies. Thus the femme fatale attempts to keep the princess under her power, and failing that, to render her unconscious, thereby unable to validate the majesty of king or prince (Do Rozario, 2004: 42).

Seguint amb la influència rebuda de Hollywood, l'acadèmica apunta que la figura de la *femme fatale* va rebre l'influx de Bette Davis, Joan Crawford o Mae West, tres actrius que van marcar l'arquetip de feminitat de l'època, tot desafiant l'ordre patriarcal del Hollywood de mitjans de segle. En aquest sentit, Bell (1995) argumenta que amb la presència de la femme fatale, Disney s'apropia de la crítica al discurs patriarcal, ja que d'una banda presenta reis dèbils i de l'altra dones malvades i poderoses capaces d'imposar la seva voluntat. Els primers exemples d'aquest tipus de representació femenina els trobem a La Bella Dorment, encarnada per la bruixa Malèfica, i a La Sirenita, per Úrsula. En paraules de l'escriptora britànica Marina Warner:

> [The animators] "concentrate with exuberant glee on the towering, taloned, ravenhaired, wicked stepmother; all Disney's powers of invention failed to save the princess from featureless banality and his heroines from saccharin sentimentality. Authentic power lies with the bad women" (1995: 207).

Tanmateix, amb la mort de Walt Disney i la presa de poder del Team Disney, la figura de la *femme fatale* experimentarà canvis substancials. En aquesta nova etapa, la princesa absorbeix alguns dels trets que definien a la *femme fatale*, com ara l'exuberància. Un exemple d'aquest traspàs de característiques el veiem al personatge d'Ariel, que intenta imitar el caràcter d'Úrsula a l'escena de "Poor Unfortunate Souls". A més, en aquesta part de la pel·lícula s'aprecia també la influència del teatre musical, amb les juxtaposicions entre dives i ingènues (Do Rozario, 2004), i també que amb les produccions del Team Disney es pot observar una transformació en el rol de la princesa, que s'allunyarà de les

anomenades “princeses del ballet” per passar a convertir-se en “heroïnes esportives” (Do Rozario, 2004). A partir d’aquest moment, i a diferència de les princeses de Walt Disney, les noves protagonistes femenines començaran a exhibir traces d’heroïcitat i autonomia.

Així doncs, veiem que si bé les produccions de l’era de Walt Disney imitaven les convencions del teatre musical, a partir dels anys 60 aquest gènere teatral entra en crisi i experimenta transformacions substancials que modificaran també la manera de fer de la companyia americana. L’estudiós de cinema Rick Altman (1989) apunta que l’audiència del musical va canviar ràpidament a finals de la dècada dels 50, passant de ser entreteniment familiar a dirigir-se a la joventut. Aquesta transformació s’aprecia clarament en la comparació entre *La Ventafocs* (1950), última pel·lícula de l’era Walt, i *La Sirenita* (1989), la primera de l’era Team Disney. De fet, el gran succés protagonitzat per *La Sirenita* és també en gran part resultat d’aquest canvi en l’audiència, que es veia alhora reflectit en el tipus de princesa que representa l’Ariel.

L’Ariel és una princesa transgeneracional, ja que agrada tant a pares, com a nens o a adolescents. Fet i fet, l’estrena de *La Sirenita*, l’any 1989, va ser l’estrena d’una “date movie” (Wloszczyna, 1997), d’una pel·lícula ideal per anar a veure amb la parella. En aquest sentit, Do Rozario afegeix que pel·lícules com ara *La Sirenita*, però també *Grease* (1978) o *Dirty Dancing* (1987) van reinventar el *folk musical*, que es caracteritzava per projectar a l’audiència en una versió mítica d’un passat cultural, i el van convertir en un *teen musical*, caracteritzat per un to nostàlgic i auto-reflexiu i també per les transformacions que els protagonistes experimentaven al llarg de la història. Un tret que comparteixen aquestes tres històries és el de tenir protagonistes que volen trencar amb les normes imposades per les generacions anteriors, en aquest cas pels pares, i per sentir-se atretes per homes -els *bad boys*- que són alhora atractius però també, d’alguna manera, prohibits. De fet, l’acadèmica assenyala a la similitud entre el Johnny Castle de *Dirty Dancing* i el James Dean, i entre l’Eric de *La Sirenita* i l’Elvis Presley, icones de la contracultura dels anys 50, que exemplifiquen aquest to nostàlgic amb el que jugaven moltes de les produccions dels anys 70 i 80.

D'altra banda, trobem també canvis en els rols de les protagonistes femenines, que s'aprecien perfectament en els personatges de l'Ariel i de la Baby. De fet, aquestes dues pel·lícules ens expliquen una història de lluita per la llibertat i per la independència de l'autoritat masculina:

> Ariel's longing for legs, captured in song, is rooted in her desire to dance like the girls on land: 'bright young women, sick of swimming', ready to stand.' Baby's longing to learn to dirty dance in part expresses her desire to stop being a little girl, uncomfortable in her own body. They both want to grow up and the process is realized physically and emotionally through experimentation with their bodies and increasing reliance on their own judgement rather than their fathers (Do Rozario, 2004: 50).

El que observem en aquestes pel·lícules, argumenta Do Rozario (2004), és una ruptura de la unitat narrativa que representaven les figures del pare i la princesa. A partir d'ara, la princesa encarna un trencament amb l'antic ordre. Així, mentre que el pare desitja l'estabilitat del regne, la princesa busca el canvi, la transformació. I de fet, aquesta oposició entre pare i filla es resol amb l'aparellament d'aquesta última. En tots els casos, veiem com els pares cerquen pretendents que encaixin amb els seus propis valors i que, de resultes, puguin refermar l'estatus quo, encara que les princeses acaben per decantar-se, en la majoria dels casos, per un *outsider*. Així, a La Sirenita, veiem com l'Ariel escull a un humà; a Aladí, la Jasmine escull a un noi d'orígens humils, i a Pocahontas, la princesa es decanta pel colonitzador anglès.

Segons aquesta acadèmica, amb aquestes transformacions en el rol de la princesa el que observem és un major protagonisme narratiu en la protagonista femenina:

> If the princess does indeed represent authority, if she is the key, after all, to the kingdom, the shift in her role is significant for she is now questioning and expanding the definitions of her role. She still exists ostensibly in a patriarchy in which her father has vested power, but where once it was the role of the femme fatale to disrupt patriarchal continuity, under Team Disney, the princess herself has taken an active role in the disruption (Do Rozario, 2004: 57).

Amb tot, aquesta evolució en el rol de la princesa determina un canvi en la seva funció narrativa. Si la figura de la princesa es limitava al simple reconeixement de l'heroi autèntic, ara també determina la natura del futur regne, i ho fa precisament amb l'elecció del seu company. Do Rozario conclou el seu estudi amb les següents paraules: "Disney Kingdom may still seem a man's world, but it is a man's world dependent on a princess" (2004: 57).

Case Studies

3.1 L'era del revisionisme cultural

En els últims anys, amb l'auge de moviments socials com ara el Black Lives Matter (BLM) o la quarta onada del feminisme, hem vist una proliferació de casos de resignificació. És el cas de les pel·lícules animades de Disney Dumbo, Aladdin, Els Aristogats o Peter Pan, acusades de reproduir estereotips racistes i que ara la plataforma en streaming Disney+ desaconsella per a menors de 7 anys, també el de Cruella o Maleficent, que ofereixen una adaptació en clau feminista de les malvades de les pel·lícules 101 dàlmates i la Bella Dorment, i el de l'actualització de La Sirenita, amb un remake on la princesa Ariel és encarnada per l'actriu afroamericana Halle Bailey. Però també és el cas de Gone with the wind, un clàssic del cinema hollywoodià acusat de romantitzar el sistema esclavista i retirat posteriorment del catàleg d'HBO Max durant un parell de setmanes, en un clar exemple d'iconoclàstia performativa.

Tanmateix els episodis de resignificació no se circumscriuen a les pel·lícules, sinó que els trobem també en d'altres àmbits de la vida social. És el cas per exemple de Florida's Walt Disney World, un ressort temàtic obert als anys 90 amb el nom de "Dixie Landings" i que oferia una experiència basada en el sud pre-bèl·lic de l'esclavisme i de les plantacions de cotó. 'Dixie' és de fet un sobrenom encunyat per referir-se als Estats Units del sud i que es va popularitzar al llarg del país arran d'una sèrie de cançons nostàlgiques sobre la Confederació, com ara "I Wish I Was in Dixie", composada el 1859, i que va arribar a esdevenir l'himne no oficial dels Estats Confederats. L'any 2001, Disney va decidir canviar el nom del ressort pel de "Port Orleans". Un altre canvi recent el trobem a l'atracció de Pirates del Carib, on es va retirar una decoració que mostrava una subhasta de dones lligades amb un cartell que anunciava "take a wench for a bride" ("agafa una prostituta i converteix-la en la teva esposa"). O també l'atracció Splash Mountain, de la pel·lícula Song of the South, acusada en diverses ocasions de perpetuar estereotips racistes, i que el 2024 serà substituïda per una nova atracció basada en la pel·lícula *The Princess and the Frog*.

Entre els protagonistes d'aquest cicle reinterpretatiu trobem també els casos d'enderrocament d'estàtues, com per exemple les dels líders de la Confederació

Americana als Estats Units i al Regne Unit. O a Sudàfrica, on el moviment Rhodes Must Fall va protagonitzar la demolició de l'estàtua del colonitzador i empresari britànic Cecil Rhodes a la Universitat de Cape Town. També a Barcelona hem pogut veure algun episodi similar, com ara les agressions amb pintura als monuments de Cristòfol Colom i del negrer Antonio López, estàtua que finalment es va retirar de l'espai públic i que ara forma part de les col·leccions del Museu d'Història de Barcelona.

Es tracta de casos que tenen a veure amb dinàmiques de reinterpretació del significat. En els últims anys, aquests casos han estat interpretats i agrupats sota el paraigua d'un mateix fenomen social, de nom anglosaxó: la *cancel culture.* Aquest fenomen ha estat descrit com una forma d'ideologia política encarnada per les noves generacions que es manifesta en la problematització i denúncia pública de textos que avui en dia es consideren problemàtics. Però, es tracta realment d'una ideologia? I veient la proliferació d'aquest tipus d'episodis, hem de parlar, doncs, d'una espècie de revival contemporani de les pràctiques de *damnatio memoriae* que van caracteritzar, per exemple, l'Antiga Roma? O, si no són ben bé el mateix, en què es diferencien, exactament?

3.1.1 *Damnatio memoriae*. Els orígens de la destrucció sígnica

En primer lloc, cal tenir present que la *damnatio memoriae* és un concepte modern, encunyat al segle XVII per descriure les pràctiques de condemna de l'Antiga Roma. Tanmateix, com argumenta el filòsof i historiador Edgar Straehle (2022), es tracta de pràctiques de caràcter canviant i dinàmic, que es van produir al llarg de cinc segles d'història en contextos tant diferents entre ells com poden ser el període imperial i el període republicà. És per això que Straehle defensa que, tot i existir fils de continuïtat entre els diferents episodis, resulta més adequat descriure'ls com una sèrie de pràctiques interrelacionades i no pas com un fenomen homogeni i estandarditzat. D'altra banda, cal recordar també que, tot i la intensitat amb la que es va donar a l'Antiga Roma, la *damnatio memoriae* no va ser pràctica exclusiva d'aquesta civilització, ja que es manifesta des de temps antic, tant a Grècia com a Egipte.

En el cas de Roma, la *damnatio memoriae* l'aplicava el Senat, que era considerat la seu de l'*auctoritas* -o en altres paraules, d'una legitimitat socialment

reconeguda- i comportava l'eliminació dels signes que representaven a la persona condemnada, amb l'objectiu d'esborrar el seu record de la memòria. Es feia desaparèixer, per exemple, el nom de la persona de les llistes d'inscripcions, però també del propi testament i dels decrets publicats, i també es decapitaven les seves estàtues. En la majoria dels casos, sobretot durant el segle I d.C., el que es feia era reciclar les estàtues de la persona condemnada per inscriure-hi la imatge d'un nou personatge, com ara el successor de l'emperador repudiat.

> Es decir, numerosos gobernantes prefirieron rededicar (*sic*) y apropiarse de las estatuas, monumentos e incluso edificios erigidos por sus predecesores condenados, de modo que el borrado de la memoria se dio no mediante su destrucción sino su *reciclaje*, apropiación y adaptación a la nueva coyuntura política. De ahí que probablemente la mayoría de estatuas de Domiciano (81-96) fueran reconvertidas para representar a su sucesor Nerva (96-98). Se trató de un recurso más práctico, rápido y barato, y uno que a menudo pasó inadvertido (Straehle, 2022: 26).

Resulta d'especial interès l'apunt final de Straehle, on matisa com aquesta pràctica condemnatòria de reciclatge d'estàtues tenia la capacitat de passar inadvertida i per tant, de *produir oblit*. Aquest tipus de pràctica cancel·latòria equival a un dels tres modes essencials de destrucció sígnica (Mazzucchelli, 2017): la *desfiguració*.

La desfiguració es caracteritza per trencar la correlació entre la forma de l'expressió i la forma del contingut i per establir una nova relació amb altres interpretants. Les pràctiques de desfiguració manipulen un contínuum discretitzat amb l'objectiu de narcotitzar algunes propietats semàntiques. En l'exemple de Straehle, el que es narcotitza és la figura de l'emperador Domicià, i es dona pas a una nova inscripció, a través de l'establiment de la relació entre l'antiga forma de l'expressió i una nova forma del contingut: Nerva, el nou emperador. L'estàtua funciona doncs com un palimpsest, on la nova inscripció impedeix la interpretació de l'anterior.

Amb l'etapa imperial, la *damnatio memoriae* va adquirir una nova dimensió. Juli César va ser el primer emperador romà que, en vida seva, va col·locar la seva efígie a les monedes, cosa que va fer que el seu rostre adquirís una gran

presència pública. Així, les noves pràctiques de damnatio es van enfocar també en aquests objectes, que van ser reencunyats, contramarcats i, inclús, tot i que amb menor freqüència, fosos.

Tant en el cas de reciclatge de monedes com en el d'estàtues, trobem un denominador comú i és la voluntat d'esborrar el mateix procés de damnatio. De fet, com recorda Straehle (2022), no totes les condemnes van ser oficials ni públiques, sinó que en alguns casos, es produïen de manera discreta i silenciosa, amb l'objectiu d'evitar deixar rastre de l'acte de cancel·lació. Tot i que en menor mesura, en edat cristiana es van continuar aplicant aquest tipus de sancions. Amb un imperi cada vegada més cristianitzat, es van adoptar els costums de l'anatema o l'excomunió com a noves condemnes a l'oblit.

Com assenyala Lorusso (2022), aquestes formes tradicionals de damnatio compartien el fet de recaure sobre un únic individu, condemnat per algun comportament reprovable que, en aquell moment, es considerava inacceptable segons el nou sistema de valors. Les condemnes es produïen en un moment de redefinició del poder – com és el cas de l'arribada al poder d'un nou emperador- i es feia taula rasa d'un passat del qual el condemnat es convertia en emblema.

> Tale *tabula rasa*, fortemente istituzionalizzata (come dicevo prima, era il senato a pronunciarsi e deciderla), si esercitava su due livelli: da una parte la cancellazione delle tracce, dall'altra la deformazione delle tradizioni storiche. Cancellazione delle effigi e delle iscrizioni, dunque, ma anche nuovo racconto della Storia, senza la menzione del condannato (Lorusso, 2022: 102).

Com veiem, les pràctiques condemnatòries de la destrucció o desfiguració de símbols i la deformació de les tradicions anaven sovint de la mà. Tot i així, es tracta de pràctiques ben diferenciades, que poden produir efectes diferents, inclús oposats.

En el cas de la desfiguració, com ja hem comentat, es tracta de trencar amb la correlació inicial per establir-ne una de nova, de manera que la semiosi en resulti desviada. Aquest és el cas de la contramarca de monedes i del reciclatge d'estàtues. D'altra banda, la destrucció de símbols és una forma d'iconoclàstia, i per tant es caracteritza per agredir el signe en la seva dimensió material. La

decapitació d'estàtues n'és exemple. I finalment trobem la deformació de les tradicions, que es pot classificar com una pràctica de *reframing*, és a dir, de creació d'una nova narració, on el condemnat canvia de rol actancial (per exemple de subjecte a anti-subjecte) o simplement no en té. Aquest seria el cas de l'exclusió d'un determinat fet o personatge de la història oficial.

Allò que acomuna els tres modes de destrucció sígnica és precisament la voluntat de cancel·lar-ne els significats de la memoria col·lectiva. Tanmateix, la iconoclàstia no sempre aconsegueix impedir la circulació del significat del signe agredit. Sovint, succeeix que, a causa de la mateixa agressió, la seva circulació social en resulta potenciada, amplificada. Així, les pràctiques iconoclastes demostren com l'absència d'un signe, produït per una agressió física, pot acabar esdevenint *traça* del mateix acte de destrucció (Mazzucchelli, 2017). De manera que el signe destruït, com pot ser la decapitació d'una estàtua, es revesteix d'una doble significació: símbol del règim anterior i alhora indici de l'acte de cancel·lació.

Així doncs, i tornant a les qüestions que encapçalen aquest apartat, podem afirmar que existeixen algunes diferències entre les pràctiques de damnatio del passat i les que protagonitzen el cicle de resignificacions actual. En aquest sentit, la semiòloga Anna Maria Lorusso (2022) considera que les pràctiques actuals de destrucció sígnica no cerquen l'oblit d'un text o d'un personatge sinó que persegueixen la seva condemna social. La diferencia, afirma, rau en què les noves pràctiques volen *obrir* un debat i no pas *tancar-lo*.

Si, com afirma Lorusso, la damnatio del passat es defineix per la voluntat de tancar un discurs, i per tant, d'imposar una visió sobre un fet o personatge, ens podem preguntar: què és el que fa que les nostres pràctiques de damnatio siguin diferents? I és possible obrir un debat a través de la destrucció sígnica sense imposar una visió única?

3.1.2 Resignificar els símbols: la *damnatio* postmoderna

Si observem els casos de damnatio del nostre present, podem individuar alguns trets compartits. Tant en el cas de les pel·lícules com en el de les estàtues, es tracta de pràctiques que s'emmarquen dintre d'una dimensió discursiva molt productiva. En aquest sentit, veiem com les estàtues no s'enderroquen de nit i en silenci, sinó en plena manifestació, sota la mirada atenta de les masses. I el mateix passa amb les pel·lícules, o els llibres. No desapareixen ni es modifiquen en la foscor sinó que, en general, són pràctiques que s'emmarquen dins de campanyes mediàtiques que precisament el que fan es posar-hi el focus perquè no passin desapercebudes. Així doncs, es tracta de pràctiques condemnatòries que busquen problematitzar aquests textos, i que defugen el silenci perquè precisament el que volen és fer soroll. D'altra banda, i a diferència de la *damnatio tradicional*, aquestes pràctiques no es produeixen sota l'impuls d'una decisió institucional, sinó que sorgeixen de l'acció, més o menys espontània, de diversos grups socials.

És justament per aquestes diferències substancials que caracteritzen la *damnatio* contemporània que el filòsof Bruno Latour (2002) proposa de substituir la categoria de iconoclàstia per una de nova, i més específica, que anomena "iconoclash". Latour argumenta que la damnatio actual no busca destruir les imatges sinó *provocar un conflicte*. Així, mentre que la destrucció presenta una dimensió aspectual terminativa, el conflicte es recolza en una dimensió més aviat incoativa, amb l'esperança d'una certa persistència durativa (Lorusso 2022: 103).

Per il·lustrar el concepte d'iconoclash descrit per Latour podem pensar en l'episodi protagonitzat per la cancel·lació del clàssic *Gone with the wind* (1939) de la plataforma HBO Max, el juny del 2020. L'obra de Victor Fleming, una pel·lícula esdevinguda tot un símbol de l'era daurada de Hollywood i que encara ostenta, a dia d'avui, el mèrit de presentar una de les majors recaptacions de la història del cinema, va ser cancel·lada de la plataforma streaming durant dues setmanes. La cancel·lació donava resposta a la petició de John Ridley, director de cinema de renom, que havia acusat públicament a la pel·lícula de glorificar el sud pre-bèl·lic de la Confederació i de perpetuar els estereotips més dolorosos sobre els afroamericans.

D'entrada, semblaria apropiat descriure aquest cas com un acte d'iconoclàstia, ja que la pel·lícula va ser efectivament eliminada del catàleg digital amb la intenció d'impedir-ne el visionat. Però era aquest l'objectiu últim de la cancel·lació de la pel·lícula? No resulta ingenu pensar que una cancel·lació d'aquest tipus pugui realment fer desaparèixer un obra cinematogràfica de la memòria col·lectiva?

Si analitzem bé el cas veurem com WarnerMedia (empresa propietària d'HBO Max) no es va limitar a eliminar la pel·lícula del catàleg (cosa que, d'altra banda, hauria passat perfectament desapercebuda, ja que es tracta del normal funcionament de la plataforma: deixar d'oferir certs productes audiovisuals per oferir-ne d'altres). En comptes d'això, la productora va decidir fer pública la decisió de cancel·lar la pel·lícula, especificant que aquesta tornaria al catàleg en la seva versió original però acompanyada d'una explicació sobre el seu context històric. Així doncs, podem comprovar com l'empresa es va assegurar que l'acte de cancel·lació no passava inadvertit, ja que el que buscava realment era *presentificar* l'absència de la pel·lícula.

Arran de la cancel·lació d'HBO Max, i en qüestió de poques hores, *Gone with the Wind* passava a formar part de la toplist de vendes al catàleg d'Amazon Prime, i al dia següent ja n'ocupava el primer lloc. Davant de la inesperada forta demanda, Amazon va arribar a oferir-ne una copia al preu de 334 dòlars. L'explicació d'aquest èxit de vendes l'hem de buscar en la controvèrsia generada a l'espai públic a causa de la cancel·lació, però sobretot en el fet que molts mitjans se'n van fer ressò descrivint el cas com el d'una cancel·lació *tout court*, sense mencionar la voluntat expressa de WarnerMedia de reintroduir la pel·lícula en un futur proper.

En termes semiòtics, podríem dir que el programa narratiu de l'empresa no era impedir la visió de la pel·lícula sinó denunciar-ne el contingut problemàtic i promoure'n el debat públic. La cancel·lació apareix doncs com el programa d'ús per investir negativament els estereotips i la visió romàntica que ofereix la pel·lícula de la Confederació, i per crear expectació entorn a la reintroducció de la pel·lícula.

Resulta doncs evident que no es tracta d'un episodi d'iconoclàstia clàssica, en tant que l'objectiu de la cancel·lació no era el de silenciar un imaginari de la consciencia col·lectiva, sinó que estaríem davant d'un cas d'iconoclàstia postmoderna, ja que l'objectiu últim de la cancel·lació és justament el d'obrir un debat. Aquest tipus de iconoclàstia ha estat definida per estudiosos de la cultura visual, com ara Tom Mitchell (1986) o Michele Cometa (2008), com una forma d'heterodòxia *no iconofòbica*, on el desacord respecte a una doctrina no s'exprimeix a través de la destrucció sígnica, sinó a través de la resignificació. L'iconoclasta contemporani no busca destruir una imatge sinó atribuir-li un nou valor.

En aquest sentit, la cancel·lació de *Gone with the Wind* apareix com un acte d'iconoclàstia performativa, perquè l'eliminació temporal de la pel·lícula produeix una polèmica que pretén posicionar la pel·lícula al bell centre del debat públic. Amb aquest acte performatiu es posa l'accent en la dimensió transformativa de l'acció, concretament, en la capacitat de fer proliferar noves interpretacions i significats. La iconoclàstia performativa, afirma el semiòleg Mario Panico, es delinea com un "acte polèmic, un acte que colpeix el signe i l'investeix alhora de sacralitat i profanitat" (Panico 2017: 48).

Al cap a i la fi, es tracta de la cancel·lació d'una obra d'art caracteritzada per la seva reproductibilitat (Benjamin, 1966). L'atac a la pel·lícula és doncs l'atac a un *token* o, en altres paraules, a una de les moltes reproduccions que existeixen de l'obra en qüestió. De fet, resulta molt complicat imaginar l'efectiva desaparició de la pel·lícula, precisament perquè no es tracta d'una obra única i irrepetible. Davant la impossibilitat material d'impedir-ne la circulació, el que es busca és justament manifestar un desacord respecte a l'imaginari representat.

3.1.3. Una consciència semiòtica *sui generis*

L'historiador de l'art David Freedberg ha estudiat en profunditat el fenomen de la iconoclàstia i argumenta que una de les motivacions que porta a les persones a atacar el patrimoni simbòlic "té a veure amb la força, amb l'adherència que pot arribar a tenir una imatge sobre la imaginació d'una persona" (Freedberg 1985:

25). En aquest sentit, cal mencionar que *Gone with the wind* és vista per moltes persones com un símbol de l'hegemonia blanca, com un dispositiu que reactiva la retòrica nostàlgica del sud pre-bèl·lic i que enalteix una visió volgudament esbiaixada de la guerra civil americana. És per això que l'acte iconoclasta actua amb la voluntat de canviar l'estatut d'aquesta imatge i, si bé no pot reduir-ne l'abast cultural, el que sí que pot fer és adjudicar-li nous significats.

Amb tot, aquests actes d'iconoclàstia postmoderna semblen presentar, segons Lorusso (2022), una consciència semiòtica *sui generis*.

> Questi aggressori, in termini di regime di visibilità, *vogliono essere visti*. Non sono vandali, il loro è un atto politico. La loro è una ostentazione (come era appunto per le *damnatio* di un tempo, una contro-cerimonia, altrettanto rituale). Né si tratta di abbattere effigi perché non si crede alle effigi: al contrario, le si ritiene estremamente rilevanti (talmente rilevanti da meritare un'azione-contro, e talmente rilevanti da meritarne altre diverse: pensiamo alla produzione mediatica di video e fotografie che queste operazioni nutrono) […] (Lorusso 2022:104).

Tot i que la semiòloga italiana fa referència en aquest cas a l'agressió als monuments, es tracta d'una reflexió fàcilment aplicable a altres casos d'iconoclàstia postmoderna. És el cas de Gone with the wind, pel·lícula que podríem definir com un monument audiovisual a la Confederació Americana, però també el d'altres obres que es configuren com a textos-model (Lotman, 1975), és a dir, com a textos meta-descriptius que tenen l'objectiu d'estabilitzar una certa imatge de la cultura que els ha generat.

Davant les característiques que defineixen aquests actes polèmics sembla pertinent parlar de *guerrilla semiològica* (Eco, 1973), en tant que el desacord respecte a les ideologies dominants es manifesta a través dels signes i, per tant, demostren una consciència molt particular respecte al que podríem anomenar la "signicitat" (Lorusso, 2022) del món que ens envolta.

Si com hem vist, aquestes pràctiques no persegueixen l'oblit sinó que cerquen manifestar un desacord entorn a certes ideologies a través de l'atac als signes que les representen, podem parlar realment d'una cultura de la cancel·lació?

I a què ens referim quan parlem de *cancel culture*? D'on prové aquest concepte? On es va originar? I, finalment, és un concepte heurísticament pertinent per descriure aquests episodis de guerrilla semiològica?

3.2 Song of the South. Un cas de dissipació transmedia

El juny del 2020, enmig de les protestes del Black Lives Matter que es van succeir a diverses ciutats estatunidenques, es feia públic el tancament de l'atracció Splash Mountain dels parcs temàtics Disneyland (Califòrnia) i Magic Kingdom (Florida). Finalment, l'atracció tancava les seves portes el 2023 davant de la presència d'una multitud de fans disposats a fer cues de més de quatre hores per tal de poder pujar-hi per darrer cop. I és que la icònica atracció estava basada en Song of the South, una pel·lícula guanyadora d'un Oscar a la millor cançó que, tot i haver gaudit d'un estatus de culte a les llars americanes de finals de segle, ha estat exclosa de Disney+ a causa dels estereotips racistes i d'un tipus de representació que segons l'ara ex-director executiu de la companyia Bob Iger "ja no és acceptable en el món d'avui"[6].

La substitució de l'atracció Splash Mountain així com la decisió d'arxivar la pel·lícula a causa de la representació problemàtica del col·lectiu afroamericà va aixecar la polèmica tant a les xarxes socials com als mitjans de comunicació, sobretot estatunidencs, que el van classificar com un nou cas de la denominada cancel culture. Des d'una perspectiva semiòtica, aquest fenomen es revesteix d'un especial interès perquè posa en primer pla dinàmiques conflictuals que tenen a veure amb certs canvis en els hàbits interpretatius i amb els límits del que es considera acceptable per una societat en un moment històric determinat. Les anomenem 'conflictuals' perquè posen de manifest un *desacord* en el pla de la sensibilitat col·lectiva, dels valors comuns, o en definitiva, del *sentit comú* (Lorusso, 2022).

L'anàlisi del cas de Song of the South ens permet doncs reflexionar sobre alguns aspectes relacionats amb aquest *sentir* comú, com per exemple, el fet que aquest és segurament intersubjectiu i sobrepersonal -ja que actua com un nivell de

[6] https://deadline.com/2020/03/bob-iger-song-of-the-south-disney-disclaimer-1202879464/

referència compartida amb els altres-, però en cap cas és universal. És per això que, dins d'una mateixa semiosfera (Lotman, 1984), i fins i tot en un mateix estadi temporal, es poden donar discrepàncies entre subjectivitats col·lectives que, precisament perquè es reconeixen en universos identitaris diferents (sistema de valors, discursos, memòries), també es posicionen diversament sobre allò que es considera "apropiat". En el cas que ens ocupa: és apropiat fer circular una pel·lícula que ofèn a un cert sector de la societat? És apropiat cancel·lar-la?

Aquestes qüestions susciten alhora altres preguntes que tenen a veure encara amb aquesta normativitat social, amb aquesta "gramàtica folk del saber i del sentir" (Lorusso, 2022) que ens insereix en una comunitat i que regula les nostres pràctiques interpretatives, com ara: pot el sentit comú tenir un portaveu? O qui n'ha de ser el responsable de la seva interpretació en la esfera pública? Però també: és possible cancel·lar una unitat cultural, com és el cas d'una pel·lícula, de la xarxa enciclopèdica d'una cultura? I existeix realment la possibilitat d'imposar un oblit total, una *ars oblivionalis* (Eco, 2007) sobre aquella unitat cultural fins al punt de fer-la desaparèixer de la memòria d'una comunitat?

Amb l'objectiu de respondre a aquestes preguntes, encetem aquest capítol apropant-nos al nostre objecte d'estudi amb una doble anàlisi. D'una banda, l'anàlisi *sincrònica* de la pel·lícula, que vol portar a la llum tant la configuració discursiva representada (l'imaginari del "vell sud") i les figures en les que s'encarna (els estereotips presents), com les relacions que aquesta estableix amb altres textos (Gone with the Wind i el mite magnòlia) i amb els que fa sistema. I de l'altra, l'anàlisi *diacrònica*, que examina els canvis en la recepció de la pel·lícula, tot comparant-ne tres estadis temporals: l'estrena a l'any 1946, el boom nostàlgic dels anys 70 i la "cancel·lació" dels anys 2000.

3.2.1. Song of the South: l'objecte d'una llarga polèmica

Song of the South va ser la primera pel·lícula de Disney en què un actor afroamericà va tenir un rol protagonista, encarnant, això sí, els pitjors estereotips que van dominar el cinema hollywoodià de principis de segle. Haurem d'esperar més de mig segle per tornar a veure una nova representació de la companyia del col·lectiu afroamericà, concretament fins l'any 2009, amb l'estrena de The

Princess and the Frog. Aquesta darrera pel·lícula és de fet la protagonista de la nova atracció temàtica que substituirà a Splash Mountain, i que porta per nom Tiana's Bayou Adventure. Song of the South no parteix del no-res, sinó que es tracta de l'adaptació cinematogràfica de les històries de "L'Uncle Remus", escrites a finals del segle XIX de la mà del periodista estatunidenc Joel Chandler Harris. A cavall entre l'animació i el life-action, Disney va portar a la gran pantalla aquestes històries que romantitzaven la vida a les plantacions de cotó i que, segons el mateix autor, recollien certs elements del folklore dels esclaus afroamericans.

La pel·lícula ens explica la història de Sally (Ruth Warrick), una mare blanca que se'n duu al seu fill Johnny (Bobby Driscoll) a viure a les plantacions de Georgia, on farà amistat amb Uncle Remus (James Baskett), un home afroamericà que viu en una petita cabana just al darrere de la mansió de la família i qui li explicarà paràboles amb l'objectiu de redreçar els seu impulsos juvenils. Aquestes paràboles cobren vida a través de seqüències animades on apareixen també els personatges de Brer[7] Fox, Brer Bear i Brer Rabbit, figures centrals de la tradició oral transmesa per afroamericans dels Estats Units del sud i descendents africans del Carib.

[7] Brer és un mot del vernacle afroamericà que prové de l'acotació de *brother*, germà en anglès.

Fotograma de Song of the South on hi apareixen, d'esquerra a dreta, Ginny (Luana Patten), Uncle Remus (James Baskett), Toby (Glenn Leedy) i Johnny (Bobby Driscoll).

Tot i la fita tecnològica que va suposar la fusió entre animació i life-action – una decisió que responia en gran mesura a la necessitat d'estalviar diners, ja que durant la segona guerra mundial els ingressos teatrals eren escassos i les produccions d'estudi es destinaven majoritàriament a la propaganda del govern- l'estrena de la pel·lícula va resultar un veritable fracàs. L'any de l'estrena, Song of the South es trobava amb una audiència amb noves sensibilitats tant polítiques com artístiques, que rebutjava, d'una banda, la representació racial de la pel·lícula per ofensiva i anacrònica, i de l'altra, l'estètica de baix pressupost, molt allunyada de la línia més polida de Blancaneus (1937) i Dumbo (1941). La mateixa National Association for the Advancement of People of Colour (NAAPC) va denunciar-ne la romantització de les relacions racials en l'era de la post-reconstrucció (*New York Times*, 1946), fins al punt de cridar al boicot.

Tanmateix, aquesta no va desaparèixer, comercialitzant-se de nou, tot i que en modestes reedicions, l'any 1956, el 1972, el 1980 i el 1986. A partir de la dècada dels 70, però, la pel·lícula rep una atenció renovada. En el marc de l'auge conservador i el triomf del reaganisme -sorgit com a reacció al moviment afroamericà pels drets civils (1955 - 1968)- Song of the South adopta un nou

estatus: el de pel·lícula de culte dins del panorama mediàtic americà. L'any 1972, es converteix en la reedició més taquillera de l'any, aconseguint una xifra rècord de 5.4 milions de dòlars (*Variety*, 1972), que duplicava en un sol any la recaptació dels vint-i-sis anteriors.

A l'època, es va arribar a assenyalar la mateixa controvèrsia generada en anys anteriors com a factor decisiu de l'èxit, però va ser-ne l'únic? I sinó, quines altres dinàmiques culturals, mediàtiques, polítiques van operar en aquest canvi substancial en la recepció de la pel·lícula? Què és el que fa que un artefacte cultural que resulta ofensiu i anacrònic a la sensibilitat de l'època esdevingui, un quart de segle més tard, un objecte de culte? Quins processos intervenen en aquest nou investiment emocional de l'audiència capaços d'esborrar qualsevol rastre d'incompatibilitat semàntica? I què és el que, en un moment donat, desencadena aquesta nostàlgia col·lectiva?

3.2.2. L'imaginari "Old South" i la construcció d'un mite

Song of the South porta en escena un món idíl·lic, allunyat de tota crueltat, al sud de les plantacions de cotó. Les imatges que donen forma a aquesta fantasia agrària beuen del que, amb el temps, s'ha anomenat el "mite magnòlia", un relat sobre la guerra de secessió americana creat a finals del segle XIX que es va difondre en els llibres d'història de l'època i que es va popularitzar en l'imaginari col·lectiu a través de pel·lícules com ara *The Birth of a Nation* (1915) o *Gone with the Wind* (1939). Aquest mite va sorgir com a reacció a la derrota dels estats esclavistes, i és que si d'una banda el Sud va perdre la guerra, de l'altra, i paradoxalment, va guanyar-ne el relat. La denominació del mite prové de l'eufemisme "moonlight and magnolies"[8] popularitzat per la mateixa pel·lícula de Victor Fleming on es feia referència a aquesta utopia pre-bèl·lica, ja desapareguda, del "vell sud".

[8] En concret el mite agafa el nom de la frase del personatge Rhett Butler, que se'n riu de l'orgull de Scarlett O'Hara, incapaç de reconèixer les dificultats en les que es troba i, tot mirant-li les mans desgastades, li diu: "You can drop the *moonlight and magnolias*, Scarlett! So things have been going well at Tara, have they?"

Fotograma de Gone with the Wind on es veuen Scarlett O'Hara (Vivien Leigh) i Mammy (Hattie McDaniel)

El mite magnòlia, també conegut amb el nom de Lost Cause, va sorgir arran de la derrota de la Confederació americana, en una guerra civil que va produir la mort d'uns 750.000 soldats, o en altres paraules, del 30% dels homes d'entre 18 i 40 anys dels estats del sud (Huddleston, 2002). A la fi de la guerra, es va intentar pal·liar el trauma amb la creació i difusió d'una sèrie de narracions i creences sobre la Confederació i el conflicte bèl·lic, en una lluita per l'hegemonia política que va tenir un primer període d'especial virulència entre els anys 60 i 80 del segle XIX. En l'assentament d'aquesta contra-memòria hi va tenir un paper clau la Southern Historical Society, una organització fundada el 1869 a New Orleans amb l'objectiu de recollir les memòries dels ex-combatents confederats marcats per una forta tradició conservadora i així salvaguardar l'honor de la causa confederada (Calleja, 2017).

El corpus d'aquesta tradició girava entorn a quatre pilars fonamentals: l'exaltació del dret de secessió -i no pas el de l'esclavitud- com la causa primigènia de la guerra; el mite de la Confederació com una utopia d'harmonia racial on els blancs havien portat la civilització als salvatges; l'inevitabilitat de la guerra, que exonerava de tota responsabilitat respecte l'inici del conflicte i la resistència

prolongada; i l'èpica dels estats confederats com la veritable societat cristiana guiada pel misticisme, l'heroisme i la virtut. La revista Southern Historical Society Papers va ser l'encarregada de difondre aquestes narracions sobre la causa perduda de la Confederació i durant dècades va ser la publicació d'història de més gran impacte en els antics estats esclavistes (Faust & Delaney, 1986).

La Lost Cause ha estat definida també com un gran moviment social commemoratiu i - com tots els moviments socials – presenta una estructura formal i informal de mobilització basada en "xarxes familiars formades per dones, parròquies, associacions d'ex-combatents, fundacions d'assistència i beneficència, cercles de debat històric, diaris, grups de pressió política, etc." (Calleja 2017: 48 trad. cat.). En aquests esforços commemoratius, les dones van tenir un paper protagonista, donant suport a la recuperació i sepultura dels combatents morts en batalla i a la creació de cementiris i memorials (Hunter, 2000).

L'alcalde d'Atlanta mostrant a Vivien Leigh i a Clark Gable el Cyclorama de la batalla d'Atlanta de la Guerra Civil Americana, en el marc de l'estrena de *Gone with the Wind*, el desembre del 1939.

També els veterans confederats es van organitzar en una estructura militar amb el nom de la United Confederate Veterans Association, organització que a principis del segle XX havia aconseguit reunir una tercera part dels ex-combatents (Hattaway, 1971). Un dels objectius clau d'aquesta organització militar va ser portar la "veritable història" de la guerra civil a totes les escoles del sud (Bailey, 1991). Fins i tot els fills dels ex-combatents -organitzats en associacions com ara la United Sons of Confederate Veterans o la United Daughters of the Confederacy- van pressionar a les assemblees legislatives primer i després als congressos estatals per la supervisió dels llibres de text (Calleja, 2017). A la pràctica, aquest *lobbying* va resultar en l'eliminació de certs llibres considerats ofensius de les escoles públiques, també es va exigir la dimissió de professors universitaris i es va pressionar les editorials per evitar la publicació de llibres que no complien els criteris fixats per aquestes associacions (Bailey, 1991).

Com podem veure, aquestes estratègies de reconstrucció del passat operen a través de supressions, reescriptures i cancel·lacions i produeixen el que Ricoeur anomena "memòria manipulada" (Ricoeur, 2000). Es tracta de pràctiques que miren a una producció *voluntària* de l'oblit, i és precisament aquesta característica el que les diferencia dels processos de narcotització que regulen les dinàmiques pròpies de la memòria, on l'oblit resulta d'una selecció natural de propietats que romanen virtualitzades en el fons de la memòria col·lectiva. Així doncs, en processos de memòria manipulada, com el de la Lost Cause, l'oblit és funcional a un projecte de domini i control, que en aquest cas no és altre que el de la restitució de l'hegemonia supremacista. L'oblit, doncs, emergeix com a resultant d'una "operació exquisidament ideològica" (Violi 2014: 185 trad. cat.) basada en l'eliminació de proves i en l'ocultament de potencials lectures i interpretacions sobre la guerra civil i sobre la història dels Estats Units.

Amb tot, aquestes associacions van aconseguir produir una veritable *ars oblivionalis* (Eco, 2007), o en altres paraules, un oblit col·lectiu generalitzat, sostingut contemporàniament per estratègies de cancel·lació - com ara l'eliminació de llibres d'història, la depuració de professors o l'ocultament d'altres lectures sobre el conflicte - i per estratègies d'amplificació - com ara l'exaltació del dret de secessió dels estats confederats i la difusió de complexes narracions

alternatives -. Així doncs, La Lost Cause, o el mite magnòlia, no són altre cosa que el resultat d'una memòria manipulada, d'un oblit imposat per via textual, que tenia per objectiu colpir no només la memòria de les futures generacions del sud sinó del gruix de la societat estatunidenca.

La construcció d'estàtues, cementiris i museus commemoratius, així com el control de les publicacions, de l'ensenyament a les escoles i la institució dels anomenats Memorial Days -en què es commemorava els soldats confederats caiguts a través de marxes i concentracions- van contribuir a estabilitzar aquestes narracions dels conflicte, fins al punt d'atorgar-li l'estatus de memòria pública, fent-se lloc en aquest espai d'intersecció entre la memòria privada i la memòria crítica i que constitueix "la imatge del passat públicament discutida" (Jedlowski 2007: 14 trad. cat.).

3.2.3. Una memòria de llarga durada

Durant l'era de la reconstrucció (1865-1877) es va cercar d'integrar els estats del sud en la societat estatunidenca a través d'un acord limitat entre les dues parts: "el sud mai no tornaria a reclamar la secessió o a restablir l'esclavisme, mentre que el nord es comprometia a desentendre's dels lliberts alhora que acceptava l'hegemonia blanca del sud" (Calleja 2017: 55 trad. cat.). Després de la retirada de tropes, les esmenes constitucionals XIV (igualtat en la protecció de la llei) i XV (dret de vot de la població negra) van ser sistemàticament ignorades durant quasi un segle (ibidem).

Aquest canvi de perspectives va tenir també un efecte sobre la memòria col·lectiva. Va emergir amb força una visió restaurada del mite de la Lost Cause, revestit ara d'un esperit de reconciliació que volia mantenir plegats nacionalisme, imperialisme i industrialització (Cullen, 1995). La nova National Lost Cause, també anomenada per la historiografia "el credo del nou sud" (Bellows, 1995), es va estabilitzar fins al punt de convertir-se en una mentalitat de llarg termini, donant lloc a una amplia literatura sentimental sobre el "vell sud" (ibidem).

Aquesta distorsió semiòtica de la memòria col·lectiva ens mostra com és d'important la dimensió del futur en la construcció de la mateixa memòria. En

aquesta línia, Patrizia Violi assenyala que mentre que “el caràcter re-constructiu de la memòria respecte del passat és un aspecte ja àmpliament acceptat, potser encara no hem reflexionat prou sobre el rol que juga la perspectiva futura en els processos memorials” (2014: 80 trad. cat.). Així doncs, podríem dir que la memòria obeeix a les lògiques del present que informen la nostra mirada sobre el passat en vista del futur que volem projectar. En tot cas, el que sí que es un pensament compartit pels experts és que la memòria no es desenvolupa en una progressió linear del passat en vers al futur sinó que es conforma d’una sèrie de reconstruccions progressives entre passat, present i futur.

Tornant al cas que ens ocupa, l’historiador David W. Blight (2001) assenyala com a l’inici del segle XX van continuar confrontant-se tres visions retrospectives de la guerra. La primera era una visió reconciliant, que cercava d’oblidar les divisions polítiques en benefici d’un èmfasi de les experiències compartides al camp de batalla; la segona bevia d’una ideologia supremacista blanca i segregacionista que buscava consolidar un memorialisme racista i justificar així la legislació Jim Crow; i finalment la tercera era una visió emancipatòria, que interpretava la guerra com un conflicte decisiu per la reinvenció de la república i per l’abolició de l’esclavisme. Com bé mostra Blight, les dues primeres versions van acabar imposant-se en detriment de la tercera i es va donar pas a una reconciliació nacional feta a un preu molt alt: el dels drets dels afroamericans.

Fotograma de *Birth of a Nation* (1915)

Són precisament aquestes visions les que van modelar pel·lícules com ara The Birth of a Nation o Gone with the Wind, dues fites del cinema hollywoodià que posteriorment van servir com a referència d'altres pel·lícules, com ara Song of the South, un musical clarament marcat per aquest imaginari romàntic del vell sud.

En aquest sentit, no podem oblidar que la memòria col·lectiva constitueix el repertori compartit de narracions que fonamenten la identitat de les comunitats. És l'espai privilegiat en què es juguen partides crucials per l'hegemonia política i cultural. Sota aquesta perspectiva, la guerra civil americana apareix com l'objecte de valor en disputa en un debat sobre la definició de la identitat americana, fundada a dia d'avui sobre una hegemonia blanca que amaga un estatus quo profundament racista. El triomf de les narracions reconciliadores i segregacionistes va permetre fixar els criteris de plausibilitat i rellevància per la transmissió de la memòria del conflicte. El problema és que aquestes narracions neguen el trauma de l'esclavisme patit pels afroamericans als Estats Units, un trauma que, a dia d'avui, no ha estat encara reconegut a nivell cultural en cap museu nacional del país. El sociòleg nord-americà Jeffrey Alexander reflexiona sobre l'argument amb les següents paraules:

> Se tali memorializzazioni non vengono create, ciò significa che la sofferenza traumatica non è stata narrata in modo persuasivo o non è stata generalizzata oltre la popolazione colpita nell'immediato (2003: 165 trad. it.).

I és que per la semiòtica, un trauma no és altra cosa que l'èxit d'un procés de reconstrucció del significat d'un determinat esdeveniment. Això no vol dir que la víctima no pateixi una violència provocada pel mateix esdeveniment, sinó que el valor atribuït a aital esdeveniment és sempre el resultat d'una mediació semiòtica. Seguint aquest raonament, podem afirmar que l'experiència del trauma de l'esclavisme no ha estat semiotitzada, perquè no ha arribat mai a fer-se història, a fer-se narració. La ferida de l'esclavisme ha estat negada a través d'una sèrie de cancel·lacions i reescriptures que s'emmarquen dintre d'una política de la desmemòria. I tot i que aquesta desmemòria no té la força de produir un oblit individual del trauma, sí que en dificulta el seu reconeixement i legitimació a nivell col·lectiu.

Les estàtues, els museus i els llocs commemoratius, però també els llibres i les pel·lícules com Song of the South han reconstruït, a posteriori, el sentit de la guerra civil americana. Aquests textos, hem dit, són el lloc de fixació dels valors nacionals, textos que perpetuen una situació de discriminació -primer de *iure* i després de *facto*- de la població racialitzada dels Estats Units. Tanmateix, i com afirma Patrizia Violi, quan la memòria dels individus divergeix de manera dramàtica de la memòria pública es pot donar una situació de "forta inestabilitat semiòtica en el sistema de la memòria" (2014: 62 trad. cat.). Això es deu al fet que la memòria no és quelcom que es dipositi en els llibres, en les estàtues o en el museus, sinó que es conforma a través de processos de construcció, interpretació i traducció del sentit. I és que els suports de la memòria, lluny de ser un arxiu estàtic, constitueixen un conjunt de textos susceptibles de ser contínuament interpretats i reinterpretats, objecte d'una eterna penúltima traducció (Violi, 2014).

Sovint en una mateixa comunitat coexisteixen diverses memòries, que se sobreposen i es contraposen, en major o menor mesura, segons el grau d'uniformitat de la pròpia col·lectivitat. L'experiència individual, la memòria pública i les memòries culturals es caracteritzen per la seva naturalesa difusa, plural i distribuïda entre diferents actors socials i existeixen en una circularitat formada per diversos nivells que s'influencien mútuament i produeixen un equilibri inestable. Això vol dir que l'hàbit interpretatiu amb què donem sentit a un esdeveniment passat no s'acaba de fixar mai del tot, ja que les porcions virtualitzades de l'enciclopèdia són sempre susceptibles de ser actualitzades novament i produir, en última instància, noves ontologies.

3.2.4. *Toms*, *coons* i *mammies*: els vells estereotips pre-bèl·lics

Com dèiem al començament, Song of the South és el primer llargmetratge de Disney on apareix un personatge afroamericà. Es tracta, tanmateix, d'una representació que perpetua els pitjors estereotips del cinema i de la literatura nord-americanes del primer terç de segle. El projecte cinematogràfic va néixer amb l'ambició de reproduir l'èxit sense precedents de la pel·lícula de David O. Selznick Gone with the Wind. De fet, Disney va obtenir els drets d'explotació de

l'obra de Harris l'any 1939 amb la idea d'estrenar la pel·lícula just abans de la guerra, però finalment es va haver d'endarrerir la producció a causa dels problemes financers i les obligacions propagandístiques que va rebre la companyia durant el conflicte (Sperb, 2012). Finalment, l'any 1942 Disney estrena la pel·lícula, una versió passada per aigua de l'obra de Fleming que en reprodueix els "pitjors clixés" (Taylor, 1989: 165).

Entre els estereotips presents a la pel·lícula, es troba el de l'"uncle Tom", encarnat pel personatge de l'Uncle Remus (James Baskett), un home reduït a la funció narrativa de servir als personatges blancs. En ell trobem també traces de l'estereotip del "coon"[9], el negre entremaliat que, minimitzat a la funció de bufó, aporta el to còmic de la pel·lícula. També hi apareix l'actriu Hattie McDaniel qui, com a Gone with the Wind, repeteix en el seu rol de "mammy", és a dir, de criada lleial que assumeix el paper de mainadera dels fills de la família blanca i que, absent de qualsevol desig o expectativa de llibertat, sembla gaudir de la seva vida a la plantació.

Amb aquest paper a la pel·lícula de Fleming, McDaniel es va convertir en la primer persona afroamericana en rebre un Oscar en la història del cinema, tot i que, d'altra banda, va ser obligada a seguir la cerimònia asseguda en una taula al fons de la sala, separada dels seus companys de repartiment. I finalment també hi destaca un altre estereotip, el de "pickaninny", i el trobem en el personatge del Toby (Glenn Leedy). Es tracta d'un terme utilitzat pel mateix Walt Disney per descriure a aquest personatge de la pel·lícula, que es presenta com una variació juvenil del "coon", un negret beneit protagonista dels gags visuals que diverteixen al públic blanc (Bogle, 1973).

[9] El terme prové de la paraula *barracoon*, que descriu el tipus de gàbies utilitzades pels esclavistes per transportar esclaus africans a Amèrica.

Hattie McDaniel recollint l'Oscar a la millor actriu no protagonista. Font de la imatge: Shutterstock

Amb aquests estereotips, Song of the South alimentava una jerarquia racial supremacista i reforçava un imaginari on els afroamericans es veien reduïts a la passivitat i el servilisme respecte dels blancs. A més, com dèiem al principi, aquest tipus de representacions ja van ser rebudes com ofensives i caduques al moment de l'estrena de la pel·lícula. I és que a diferència dels anys 30, quan les Southern films triomfaven davant d'una audiència que patia la depressió econòmica i que buscava refugi en aquestes imatges d'un paradís feudal perdut, als anys 40, acabat el conflicte, la mentalitat havia avançat. Song of the South havia perdut el tren de la nostàlgia pre-bèl·lica.

3.2.5. Arqueologia d'una recepció conflictiva

Abans d'analitzar el context històric de l'estrena, cal remarcar que un dels arguments més estesos en defensa de la pel·lícula és el de justificar-la com un artefacte cultural del seu temps. A *Multiculturalism and the Mouse* (2005), el periodista Douglas Brode argüia que Song of the South havia de ser analitzada i interpretada d'acord amb els paràmetres històrics del moment en què Disney la va produir (Brode, 2005, trad. cat.). Amb aquesta defensa, Douglas feia taula rasa de totes les crítiques rebudes durant dècades per part de la companyia, crítiques que es remunten inclús al moment de la seva estrena. I és que als anys 40, sota la pressió de la NAACP i de la OWI, Hollywood feia esforços per deixar enrere els estereotips racistes que l'havien caracteritzat. En un moment històric en què es requeria l'esforç de tota la població, inclosa l'afroamericana, per combatre al nazisme, el govern dels Estats Units va voler desfer-se de qualsevol imatge amb tuf de supremacisme blanc.

Així doncs, la Segona Guerra Mundial va esdevenir un moment significatiu pel que fa a la lluita pels drets civils. Aquest avenç social es veu reflectit en l'estratègia propagandística de la "Doble V", un lema que defensava una doble victòria: la dels aliats contra el feixisme a Europa i Àsia, i la victòria sobre el racisme i qualsevol altra forma de discriminació als Estats Units. A fi i efecte de mobilitzar a la població en el marc d'aquest conflicte internacional, Hollywood, la NAACP i la OWI van col·laborar per produir tota una sèrie d'imatges i representacions del col·lectiu afroamericà lliures dels vells estereotips racistes. Aquest nou discurs visual treu cap a pel·lícules com *Bataan* (1943), *Henry Browne, Farmer* (1942) o *The Negro Soldier* (1944), i més tard també en produccions que adreçaven directament la problemàtica del racisme, com ara *Pinky* (1949), *Lost Boundaries* (1949), *Home of the Brave* (1949). Amb tot, als anys 40 es va poder copsar un canvi sense precedents pel que fa a la igualtat racial en el discurs cinematogràfic hollywoodià.

Fotograma de *The Negro Soldier* (1944)

Fotograma de *Pinky* (1949)

Fotograma de *Home of the Brave* (1949)

3.2.5.1. L'estrena de la pel·lícula: crònica d'un fracàs inesperat

Song of the South s'estrena un 12 de novembre del 1946 al teatre Fox Theatre, a la capital de Georgia, Atlanta. Es tractava del cinema més gran dels Estats Units del Sud, amb una capacitat de fins a 5.000 persones, que va quedar més que coberta amb l'estrena de la pel·lícula. La nit de la gala, Disney va pujar a l'escenari del Fox i va donar la benvinguda a l'audiència amb la veu de Mickey Mouse, tot impostant un accent del sud: "How are you'all"[10]. L'esdeveniment va durar 3 dies sencers i va rebre l'atenció de més d'una vintena de mitjans de comunicació del sud dels Estats Units. Un dia abans del debut cinematogràfic, la ciutat acollia a les estrelles de la pel·lícula en una gran desfilada amb decoracions i personatges de Song of the South i de l'univers Disney. La mateixa nit de l'estrena, Disney va ser entrevistat al programa *Vox Pop* juntament amb el governador de Georgia Ellis Arnall, l'alcalde d'Atlanta William B. Hartsfield, els descendents d'en Joel Chandler Harris i també actors de la pel·lícula, com ara Ruth Warrick, que encarnava el rol de la mare (Sally), Bobby Driscoll, que feia de fill de la família (Johnny) o Luana Patten, que feia de filla (Ginny). Cal recordar que ni Baskett ni McDaniel, els dos protagonistes afroamericans de la pel·lícula, van poder assistir a l'esdeveniment a causa de les lleis de segregació racial existents a Georgia en aquell moment, cosa que no va passar desapercebuda per diversos diaris dels Estats del nord.

[10] Mouseplanet.com

Walt i Lillian Disney arribant amb cotxe a l'estrena de Song of the South, amb una imatge de Brer Rabbit enganxat al parabrises

Segons un estudi de publicitat de l'època, l'estrena de la pel·lícula va anar acompanyada d'una de les campanyes publicitàries més potents que s'havien fet mai per promoure un llargmetratge. Song of the South va ser anunciat en "four-color ads in 75 of the biggest Sunday newspaper magazines and supplements in the country . . . saturating America with one of the most comprehensive campaigns on record! . . . including the most intensive and widespread music promotion ever devised."[11] Segons la revista d'entreteniment *Variety*, la setmana d'abans de l'estrena les cançons de la pel·lícula "Sooner or Later" i "Zipa-Dee-Doo-Dah" ja feien part de les Top 30 cançons amb més difusió als Estats Units. Fins i tot a dia d'avui, la cançó Zipa-Dee-Doo-Dah gaudeix de més reconeixement i presència en la memòria col·lectiva que no pas la pròpia pel·lícula.

[11] *Song of the South* full-page advertisement, *Variety* (6 November 1946), 8.

A diferència de la banda sonora, la pel·lícula no va tenir tant bona rebuda. Ans els contrari, va ser objecte de dures crítiques, tant pel que fa a la seva part estètica com també per la seva part política, a més de defraudar totes les expectatives respecte als guanys econòmics. Contra tots els pronòstics de la companyia, que aspirava a igualar l'èxit de pel·lícules com ara Gone with the Wind, Song of the South va ser un autèntic fracàs.

Cal recordar que, abans de l'estrena, la pel·lícula ja havia rebut males crítiques que assenyalaven el racisme de les seves representacions. El *Chicago Defender*, diari d'especial rellevància en el panorama de mitjans afroamericans, apuntava al fet que, des del moment en què Disney havia fet publiques les seves intencions de rodar un musical sobre el vell sud, havien saltat algunes alarmes en la premsa del país[12]. Precisament per allunyar la crítica, Disney va apostar per canviar el mateix títol de la pel·lícula, que passava de dir-se *Uncle Remus*, en referència directa a les novel·les de to nostàlgic sobre el camps de cotó i el folklore afroamericà, al títol pel qual serà coneguda: Song of the South.

Tanmateix, aquesta estratègia de narcotització no va servir per convèncer la crítica. Amb l'excepció dels mitjans de Georgia, a nivell nacional la rebuda no va ser bona. La revista *Time* publicava: "*Artistically, Song of the South could have used a much heavier helping of cartooning. Technically, the blending of two movie mediums is pure Disney wizardry. Ideologically, the picture is certain to land its maker in hot water."* I pel que fa al personatge de James Basquett, afegia: *"a character bound to enrage all educated Negroes, and a number of damn Yankees".* New York Times posava el focus sobre la mediocritat de la producció tècnica i el guió: "The ratio of 'live to cartoon action is approximately two to one, and that is approximately the ratio of its mediocrity to its charm…. The Disney wonder workers here just a lot of conventional hacks when it comes to telling a story with live action instead of cartoons." Mentre que The Afro-American, diari afroamericà publicat a Baltimore de més tirada al llarg de la costa atlàntica, sentenciava en poques paraules l'opinió del seu editor al respecte de la pel·lícula: "thoroughly disgusted". Finalment, la NAACP, continuarà amb el *lobbying* contra

[12] Lawrence F. LaMar, "'Uncle Remus' Premiers Under New Title," *Chicago Defender* (2 November 1946), 10.

la pel·lícula amb comunicats clars i vehements, com el següent: “in an effort neither to offend audiences in the North or South, the production helps to perpetuate a dangerously glorified picture of slavery [...] Song of the South unfortunately gives the impression of an idyllic master–slave relationship which is a distortion of the facts” (Walter White[13], 1946).

Així doncs, veiem com les crítiques que es van produir en el moment de l’estrena, que assenyalaven com el problema reia justament en la glorificació per part de Song of the South d’un passat esclavista, coincideixen amb les de l’actualitat. Aquest paral·lelisme ens fa retornar a la defensa del periodista i acadèmic Douglas Brode amb què encetàvem aquest capítol, qui afirmava que la pel·lícula havia de ser “analitzada i interpretada d’acord amb els paràmetres històrics del moment en què Disney la va produir” (2005: X. trad. cat.). Feta l’anàlisi de la seva estrena, sembla evident que estem davant d’una pel·lícula que va resultar ofensiva des del moment de la seva concepció, aixecant tot un debat polític al seu voltant que no podem ignorar o menystenir. Així doncs, i tot reformulant la citació de Bob Iger, ex-director executiu de Disney, podem concloure que: no només estem davant d’una pel·lícula que ja no és “acceptada en el món d’avui”, sinó que tampoc ho va ser en el món *d’ahir*.

Song of the South ha estat, des del dia de la seva estrena, en el focus de la polèmica. Objecte de passions contradictòries, com ara l’orgull, la nostàlgia o la ofensa, ha aixecat sempre la polseguera en el debat polític dels Estats Units, però també arreu, manifestant un desacord entre subjectivitats col·lectives -ahir entre els activistes dels drets civils, la NAACP i Hollywood, avui entre els anomenats ‘woke’, els Black Lives Matter i els ‘anti-woke’- que s’ha mantingut ben present al llarg dels seus quasi 80 anys d’història i que en cap cas pot ser obviat en una reflexió sobre el valor d’aquesta pel·lícula.

En aquest sentit resulta pertinent el recordatori de la semiòloga italiana Anna Maria Lorusso:

[13] Walter White (1893 – 1955) va ser un activista dels drets civils nord-americà que va dirigir l'Associació Nacional per a l'Avanç de les Persones de Color (NAACP) durant un quart de segle, des de 1929 fins a 1955, i va liderar un ampli programa de reptes legals contra la segregació racial.

> Molta antropologia ci ha insegnato a capire le culture nei loro stessi termini, e ci sembra -questa- un'acquisizione metodologico-deontologica da non dimenticare. Questo impune, dunque, di condannare oggi solo quelle pratiche che già allora, nell'epoca e nella cultura in cui venivano messe in atto, stridevano con i principi assiologici del momento o per lo meno entravano in un'arena di confronto pubblico in cui erano in discussione varie opzioni (ed esisteva già, dunque, la percezione di una possibile ingiustizia) (Lorusso, 2022: 101-102).

En línia amb aquests pensaments, i en contra de tot presentisme, fem ara un salt en el temps per veure l'evolució de la recepció de la pel·lícula en les properes dècades i per analitzar, d'una banda, la seva posició respecte el sistema cinematogràfic de l'època, i de l'altra, les diferents estratègies d'atenuació i d'adaptació que patirà el film precisament pel fet de ser un artefacte cultural situat al límit de lo acceptable respecte als "paràmetres de l'època".

3.2.5.2. La representació de la identitat afroamericana: passions culturals i subjectivitats col·lectives

Tot i el fracàs comercial de l'estrena, Disney la tornarà a posar en circulació en repetides ocasions al llarg de les properes dues dècades, començant per una primera re-estrena l'any 1956, que toparà si fa no fa amb la mateixa indiferència que la primera. L'any 1970, Disney anuncia que Song of the South no es tornarà a comercialitzar a causa de la seva "insensibilitat racial" (Atlanta Journal, 1970), però només dos anys més tard es produeix un canvi substancial i la pel·lícula esdevé tot un èxit comercial. Song of the South és ara la re-estrena més taquillera de la història de la companyia, amb una recaptació econòmica mai vista fins aleshores que ascendeix als gairebé 6 milions d'euros.

Aquest gir radical en la recepció de la pel·lícula coincideix amb el que l'expert en cinema i mitjans de comunicació Robert Ray anomena el "cicle de dretes" (Ray, 1985) dels anys 70. Es tracta d'un canvi de paradigma polític que es veurà reflectit al cinema amb l'estrena de pel·lícules de caire reaccionari, com ara *Dirty Harry* (1971), *Straw Dogs* (1971), *The French Connection* (1971), *Death Wish*

(1974) o *Taxi Driver* (1976), o la re-aparició d'altres pel·lícules de la mateixa ideologia del Hollywood daurat, com per exemple, *Gone with the Wind* (1939) o *Song of the South* (1946). En paraules de Ray: "these reissues' formal and thematic conservatism implied the existence of a longing for traditional modes and the established mythologies they represented" (Ray, 1985).

L'auge d'aquest tipus de representacions que als anys 60 s'emblaven completament desfasades s'explica, en part, per la davallada de la lluita pels drets civils i pel consegüent canvi en les actituds racials que marcaran la nova dècada. D'altra banda, i concretament pel que fa a Song of the South, s'hi sumen altres dinàmiques, que analitzarem a continuació, que intervindran en la mitificació de la pel·lícula i que aconseguiran capgirar el seu estatus fins al punt d'elevar-la a una veritable 'cult movie' de l'època.

Tanmateix, abans d'analitzar aquest procés de mitificació, és important entendre com evolucionarà la recepció de la pel·lícula durant els anys de la postguerra i sobretot durant la dècada dels 60, marcada per la força del moviment de lluita pels drets civils. En aquest context, veurem com aquesta lluita acabarà donant forma a una sèrie de nous actors institucionals que encapçalaran diversos tipus d'accions en el pla material però també en el simbòlic per avançar en la conquesta dels drets del col·lectiu afroamericà. És el cas, per exemple, de la NAACP, que posarà el focus sobre la representació del col·lectiu a Hollywood i que lluitarà per combatre els vells estereotips de l'"Uncle Tom", la "mammy" o el "pickaninny", unes figures tan degradants i alhora tan presents en pel·lícules com Song of the South o Gone with the Wind.

Tot i la decadència d'aquest tipus de representacions, les noves propostes visuals tampoc no es caracteritzen per protagonitzar una veritable ruptura iconogràfica. Pel·lícules com ara *Pinky* (1949) o *Lost Boundaries* (1949), que exploraven els prejudicis i la discriminació racial tan arrelada encara en la societat estatunidenca, van resultar ser l'excepció que confirma la norma, mentre que la gran majoria de produccions portaven endavant un discurs visual que reforçava les lògiques integracionistes anteriors a la guerra (Cripps, 1993). Així doncs, si bé en les noves produccions els afroamericans ja no eren representats com els sòlits servents sotmesos i balbucejants de les històries de les plantacions

de cotó, continuaven però apareixent com a individus aïllats en comunitats íntegrament blanques.

Un dels actors que exemplifica de manera paradigmàtica aquest tipus de representació és Sidney Poitier, actor i director de cinema d'origen caribeny que protagonitzarà tota una sèrie de pel·lícules taquilleres que atrauran a tot tipus de públic, com ara *Edge of the City* (1957), *Pressure Point* (1962), *Lillies of the Field* (1963), *In the Heat of the Night* (1967), *To stir, with Love* (1967) o *Guess who's coming for dinner* (1967), entre d'altres. L'any 1964, Poitier passarà a la història del cinema com el primer actor negre en rebre l'Oscar al millor actor pel seu paper a *Lilies of the Field* (1963), una pel·lícula basada en la novel·la homònima de William E. Barrett's on l'actor interpreta el rol d'un treballador itinerant qui, en el seu viatge per Arizona, es troba una granja amb un grup de monges emigrades de l'Alemanya de l'est que creuen que ha sigut enviat per Déu perquè els construeixi una nova capella.

Així doncs veiem com en la majoria d'aquestes pel·lícules es repeteix el mateix patró narratiu: Poitier encarna l'únic personatge racialitzat d'una trama que es desenvolupa sempre en un ambient eminentment blanc que el jutjarà pel color

Fotograma de *Lilies of the Field* (1963)

de la seva pell i on ell s'haurà de guanyar la simpatia de la resta de personatges amb l'objectiu de ser acceptat com un membre més de la comunitat.

Cartell publicitari de l'estrena de la pel·lícula *Lilies of the Field* (1963)

En el cas de *Lilies of the Field* (1963), aquesta configuració discursiva de la

“diferència” és declinada en termes de raça però també de religió, ja que elles són catòliques i ell, evangelista. Finalment, però les diferències són superades, tan en aquesta pel·lícula com en les altres, pel fet d’encarnar sempre un personatge immaculat, sense cap tipus de falta o defecte. El mateix cartell ens avença la resolució del conflicte, amb la sanció proferida de mans de Sor Maria, qui ocupa el rol de Destinant: “He is not of *our* faith, nor of *our* skin, but he is a man of greatness” (cursiva meva). Com veiem, Poitier encarna el paradigma representatiu de l’home bo, un ésser moralment excepcional que compensa amb la seva perfecció la diferència racial.

La representació dels afroamericans es podria articular en diferents tendències cinematogràfiques segons el tipus de relació racial que es privilegia. D’una banda, trobem les pel·lícules protagonitzades per un personatge racialitzat que encarna “l’heroi solitari” (Cripps, 1993) i que veuen en la figura de Poitier la seva representació per antonomàsia. En aquestes pel·lícules, el personatge afroamericà es revesteix d’una “perfecció impossible” (idem.) i la seva *performance* és jutjada a través dels paràmetres culturals de la comunitat blanca. Es tracta d’una tendència cinematogràfica que valoritza positivament les lògiques culturals *integracionistes* (Sperb, 2012). Aquestes pel·lícules es contraposen a totes aquelles que, com Song of the South, porten a la pantalla el mite del ‘vell sud’, un imaginari on el que es valoritza positivament és, en canvi, la *segregació* racial. Així doncs veiem com, a mitjans de segle, el paradigma cinematogràfic de la integració guanya pes i es posiciona com a hegemònic en el panorama hollywoodià, en detriment de les lògiques segregacionistes que imperaven en les pel·lícules pre-bèl·liques del mite magnòlia.

Integració	vs	Segregació
Pel·lícules à la Poitier		Pel·lícules ‘Old South’ (Song of the South)

Aquesta nova configuració discursiva del subjecte afroamericà, que veiem declinada en figures com ara la de l’heroi de guerra (*Home of the Brave*), la del marit ideal (*Guess who’s coming for dinner*) o la del detectiu infal·lible (*Head of the Night*), arrela amb força a la gran pantalla. Tanmateix, als anys 50 veurem l’auge d’un nou mitjà de comunicació, la televisió, que es veurà influenciada per

dinàmiques de la convergència (Jenkins, 2006) que afavoriran novament el retorn de les velles representacions. Aquest tipus de dinàmiques, que han marcat la gran majoria de transicions tecnològiques del segle XX -del cinema a la radio, de la radio a la televisió, etc.-, es caracteritzen per la reutilització tant dels codis comunicatius com dels continguts dels vells mitjans per part dels nous mitjans. Així, la televisió -que a mitjans del segle XX ja s'havia convertit en el nou mitjà d'entreteniment de masses de la societat estatunidenca- no en serà cap excepció i farà emergir novament produccions que es caracteritzaven per caricaturitzar el subjecte afroamericà.

Entre aquestes produccions trobem *Amos 'n' Andy*, una de les primeres *sitcoms* radiofòniques del país, que es va estrenar el 1928 i que s'acabarà convertint en tot un èxit de l'entreteniment, emetent-se fins i tot a mitjans d'abast nacional, com ara la National Broadcasting Company (NBC) o la Columbia Broadcasting System (CBS). La *sitcom* radiofònica, protagonitzada per dos actors blancs que es feien passar per dos homes afroamericans, portava en escena un cop més l'estereotip del "coon". Als anys 50, farà el salt a la televisió de la mà de dos

Cartell publicitari del teatre Colonial (Pennsylvania) del show radiofònic *Amos 'n' Andy*, de l'any 1935.

Fotograma de l'adaptació televisiva del show *Amos 'n' Andy* (1951–53), amb els actors afroamericans Spencer Williams (Andy), Tim Moore (Kingfish), and Alvin Childress (Amos)

actors afroamericans, que tanmateix continuaran portant endavant la mateixa caricatura.

Cartell publicitari de la CBS del programa de radio *Beulah* on es presenta a la protagonista afroamericana com la "líder de la llar".

Fotografia de l'actriu Hattie McDaniel interpretant a Beulah en el programa de radio del mateix nom.

L'altra *sitcom* que es farà pas a la pantalla petita és *Beulah*, una comèdia sobre una dona afroamericana que es presenta a si mateixa com "la reina de la cuina" i que reforça el vell estereotip de la "mammy". La *sitcom*, originalment protagonitzada per un actor blanc que però acabarà sent substituït per diverses actrius afroamericanes -entre les quals destaca Hattie McDaniel, famosa per encarnar aquest mateix paper a *Gone with the Wind*-, s'emetrà des del 1945 al 1954 a la CBS i des del 1950 al 1953, a la televisió ABC.

Tant *Amos 'n' Andy* com *Beulah* destaquen pel fet d'haver estat dos productes mediàtics farcits dels mateixos estereotips presents a *Song of the South*, que gaudiran d'un gran èxit radiofònic però de molt poc recorregut televisiu. I és que en el seu salt a la televisió, i en un context marcat per l'auge del moviment de lluita pels drets civils, es toparan amb el control de la NAAPC, qui pressionarà

amb èxit tant la CBS com l'ABC per cancel·lar-ne la programació a només dues temporades de l'estrena. El 15 d'agost del 1951, la NAAPC feia publica una petició amb les raons per les quals la sèrie havia de ser cancel·lada:

> 1. It tends to strengthen the conclusion among uninformed and prejudiced people that Negroes are inferior, lazy, dumb, and dishonest.
>
> 2. Every character in this one and only TV show with an all Negro cast is either a clown or a crook.
>
> 3. Negro doctors are shown as quacks and thieves.
>
> 4. Negro lawyers are shown as slippery cowards, ignorant of their profession and without ethics.
>
> 5. Negro women are shown as cackling, screaming shrews, in big mouthed close-ups, using street slang, just short of vulgarity.
>
> 6. All Negroes are shown as dodging work of any kind.
>
> 7. Millions of white Americans see this Amos 'n' Andy picture of Negroes and think the entire race is the same.

Segons l'associació, la problematicitat de la sèrie reia en el fet de representar els negres com a inferiors, mandrosos i fraudulents, com a éssers d'expressió vulgar i cridanera, que rebutgen la responsabilitat de qualsevol tipus de feina, i argumentava que aquesta representació contribuïa a reforçar els prejudicis presents entre els blancs. En conseqüència, cridava a la desinversió i al boicot d'ambdues sèries que, considerava, denigraven el col·lectiu afroamericà en *prime time* i davant d'una audiència nacional. Així doncs, veiem com la NAACP es presentava com el legítim portaveu d'una sensibilitat col·lectiva, com un subjecte sobrepersonal que assumeix el rol actancial de Destinant, amb la consegüent capacitat de sancionar l'acceptabilitat d'aquestes representacions.

El boicot i cancel·lació de les sèries Amos 'n' Andy i Beulah, així com de la pel·lícula Song of the South, presenten una rellevància cultural que va més enllà del cas particular. I és que es tracta d'episodis que escenifiquen de manera privilegiada les negociacions culturals d'un debat nacional: la representació racial del Hollywood de l'època. En aquest debat veiem com organitzacions, com ara la NAACP, o diaris, com ara el Chicago Defender -que es posicionarà a favor del boicot- adoptaran el rol d'interlocutors d'una nova subjectivitat col·lectiva que es col·loca en una posició dissident respecte als valors hegemònics de la societat estatunidenca. A més, els seus objectius no es limitaran a l'acció descriptiva –

en aquest cas, criticar els estereotips que es volen combatre-, sinó que actuaran de manera prescriptiva – portant a terme accions de boicot i desinversió-. En el cas de la NAACP, podem parlar d'una veritable forma d'organització cultural i política finalitzada a la gestió regulada d'un espai social: els mitjans de comunicació i, en particular, el cinema.

Pel que fa al Chicago Defender, veiem també com la seva voluntat prescriptiva anirà més enllà de la gestió de la imatge a la gran pantalla, tot cercant de normativitzar no només la projecció a l'esfera pública sinó també a la privada. Aquesta voluntat normativa es veu clarament reflectida en la llista d'advertències que pretenien definir el que es considerava un bon comportament dels ciutadans afroamericans:

> Don't hang out the windows.
> Don't sit around in the yard and on the porch barefoot and unkempt.
> Don't wear handkerchiefs on your head.
> Don't use vile language in public places.
> Don't allow children to beg on the streets.
> Don't appear on the street with old dust caps, dirty aprons, and ragged clothes.
> Don't throw garbage in the backyard or alley or keep dirty front yards.

Es tracta d'un elenc de prohibicions, publicat amb caràcter setmanal, que tenia com a objectiu modalitzar segons un *deure* un destinatari concret: els afroamericans del sud rural dels Estats Units que emigraven cap a les zones urbanes dels estats del nord-est, del mig-oest i de l'oest del país. Els protagonistes d'aquest èxode rural, esdevingut entre el 1910 i el 1970 i que es coneix amb el nom de la Gran Migració (the Great Migration), emigraven empesos substancialment per la pobresa econòmica i la vulnerabilitat social derivades de les lleis de discriminació i segregació racial vigents als estats del sud -conegudes també amb el nom de Jim Crow-.

Una de les coses que crida l'atenció d'aquest seguit de prohibicions, que es publicava, recordem, en un dels rotatius de més influència entre la comunitat afroamericana és, precisament, el tipus d'imatge que se cercava d'estigmatitzar. Si ens hi fixem, els comportaments, els hàbits, i fins i tot el vestuari que el Defender axiologitza negativament ens ressonen amb força familiaritat. Es tracta d'una sèrie de figures -el barret empolsinat, la roba esquinçada- i de recorreguts

narratius – seure al pati amb aparença desarreglada, fer que els nens demanin almoina al carrer- que retrobem, una vegada i una altra, en les representacions de l'imaginari del vell sud.

La dona amb el mocador al cap que escridassa a algú per la finestra amb llenguatge vulgar, l'home vestit amb roba vella i esfilagarsada que descansa al porxo de casa seva, són exactament els *frames* (Eco, 1979) que configuren les històries de les plantacions de cotó de pel·lícules com ara Gone with the Wind o Song of the South. Són el repertori visual hipercodificat de la *mammy*, l'*uncle Remus* i els *pickaninny* tantes vegades promocionat per Hollywood i que ara se cercava de combatre, també a la vida quotidiana.

Aquest normativització de la vida quotidiana pot ser interpretada a través de la perspectiva culturològica, que ens recorda que els textos són la principal font d'autodescripció d'una cultura. Els textos, assenyala Lotman (1975), proposen models culturals que condicionen la vida i els comportaments dels seus membres, fins al punt d'arribar a assumir un valor de caràcter normatiu. En paraules del semiòleg rus:

> Ogni testo contiene quella che possiamo chiamare un'immagine del pubblico. Essa agisce attivamente sul pubblico reale diventando per lui un codice normativo, che si impone alla sua coscienza. Trasferendosi dall'ambito del testo alla sfera del comportamento reale, questo codice diventa norma dell'idea che il pubblico ha di sé (Lotman, 1980: 191).

Des d'aquesta perspectiva veiem com els comportaments poden ser modelats pels textos, fins i tot per aquells més allunyats de la vida concreta, com ara els del cànon literari o cinematogràfic. Així doncs, els textos i els comportaments no se situen en esferes separades de la vida d'una societat, sinó en un mateix teixit unitari en el que les experiències, els models i els codis interactuen i s'influencien els uns als altres (Lorusso, 2010).

La forma de vida, ens recorda la semiòtica de la cultura, té també una dimensió estètica, perquè viu i es reconeix en la *posada en escena*. Aquesta es mostra i no es declara, i és per això que es caracteritza per privilegiar una dimensió escènico-estètica. A fi i efecte que les formes de vida puguin circular, perquè puguin fer-se perceptibles, i fins i tot estabilitzar-se, necessiten manifestar-se. I

tal i com ens recorda Fontanille (2015), és precisament en aquesta dimensió estètica on es reflecteix també una dimensió ètica. Amb les formes de vida expressem normes, codis, valors que van més enllà d'una sintonia de seqüencies narratives. Les formes de vida són l'experiència d'un *ethos* (idem.).

Tornant ara a la llista del Defender, veiem com estem davant d'un text que reflecteix una clara dimensió ètica, doncs es tracta d'una sèrie de prohibicions que tenen a veure amb les normes del comportament, concretament amb el que es considera un comportament *vulgar*. Aquesta configuració discursiva de la *vulgaritat* recorre, com un fil vermell, el conjunt de proposicions del text, que en la majoria dels casos ens apareixen com figurativitzacions del que es considera, en termes generals, una manca de refinament i de civilització, com ara el fet de dur la roba bruta o de llençar escombraries al terra. Tanmateix, sorprèn la presència d'una prohibició: "don't wear handkerchiefs on your head".

En aquest sentit, cal destacar que el costum de dur un mocador al cap no només és present en la denominada cinematografia del vell sud, sinó que també formava part dels hàbits de la població femenina del sud rural. Així, es fa evident una contradicció: com és que un diari reconegut entre la mateixa comunitat per lluitar contra la discriminació, estigmatitza un costum pertanyent al propi col·lectiu? Què és el que, a un cert punt, empeny a un mitjà que mira per la dignificació d'un col·lectiu marginalitzat, a perseguir un costum propi sota la pretesa de falta de civilització?

Per donar-hi resposta, resulta de gran utilitat el concepte sociològic de les 'respectability politics' (Higginbotham, 1993). Es tracta d'una estratègia política implementada pels membres d'una comunitat marginada en la que es busca castigar i abandonar, de manera conscient, certs aspectes controvertits de la seva identitat cultural amb l'objectiu de guanyar-se el respecte de la cultura majoritària. Aquesta estratègia política no es altra cosa que un mètode d'assimilació cultural que pretén reformar un comportament individual -en aquest cas, el costum de portar un mocador al cap- com a estratègia per reformar tot un sistema de relacions de poder estructural -com ara, el sistema racial estatunidenc-. Sovint existeix també un component de classe, ja que normalment

són els membres més privilegiats d'una comunitat oprimida els que assumeixen els codis culturals de la comunitat dominant per assolir una certa mobilitat social.

Aquesta dinàmica de classe és també ben present en l'episodi en qüestió, on veiem com un dels mitjans de major influència entre la comunitat negre assumeix com a propis els paràmetres interpretatius, els costums, les normes del grup dominant i les imposa a les classes baixes del mateix col·lectiu: els immigrants del sud rural nouvinguts a les ciutats del nord. Amb aquesta estratègia d'homologació, s'imposa doncs entre la mateixa comunitat negre el 'white acting' i tot allò que escapa a aquest criteri és marcat com a vulgar.

Resulta evident que aquestes polítiques de la respectabilitat es fan pas en un estadi de gran dinamisme intern pel que fa a la semiosfera de la cultura afroamericana. Som als anys del gran èxode rural, considerat un dels majors moviment migratoris de la història (Lemann, 1991), que en poc més de mig segle transformarà radicalment la demografia dels Estats Units. De fet, es calcula que mentre que el 1910, un 90% de la població afroamericana vivia als estats del sud, cap al 1960 només en quedava un 50%, i si a principis de segle només una cinquena part vivia a les ciutats, a finals de l'onada immigratòria el percentatge puja fins al 80% (Taeuber & Taeuber, 1966). Així doncs, si, com recorda Lorusso, la semiosfera és ja de per si "un univers 'en moviment', amb friccions internes i pressions externes, amb invencions desestabilitzants i contactes difícils" (Lorusso, 2010: 83, trad. cat.), durant l'onada immigratòria ho serà més que mai.

Sota aquest prisma, l'intent de regulació de la imatge pública del col·lectiu apareix com una estratègia d'estabilització, com un mecanisme d'uniformació de la pròpia identitat cultural. Les cultures tenen la necessitat de tenir sota control la pròpia heterogeneïtat interna a fi i efecte de projectar una imatge unitària i coherent (Lotman e Uspenskij, 1975). En aquest sentit, la màxima expressió d'aquesta necessitat de reduir les friccions internes són les narratives autodescriptives. En paraules de Lotman, la metadescripció és el mecanisme fonamental emprat per les cultures per eliminar els residus de l'heterogeneïtat: cap subjecte semiòtic (individual o col·lectiu) no s'autodescriu mai com a contradictori (Lotman, 1980). Així, el decàleg del bon comportament del Defender es revesteix de la funció de 'l'automodel' (Lotman, 1975), concretament d'aquella

tipologia d'automodel completament divers de la realitat i calculat, precisament, per la seva modificació.

Tot plegat, veiem doncs com la cultura afroamericana, en un moment de màxima disseminació de trets culturals, com són els anys de la gran migració, marcats pel contacte i les friccions entre dues esferes socials diferents, com ara el sud rural i el nord urbà, cerquerà de restituir una impressió d'unicitat a través de la imposició de models uniformants. Com hem vist, a la base d'aquests models uniformants trobem la força d'un criteri comú: la lògica de la respectabilitat. Es tracta d'una 'passió-clau' (Lorusso, 2010) que va lligada a un grau de convencionalisme del comportament i que pretén regular la forma de les interaccions entre un 'nosaltres', que en aquest cas ocupa el lloc de la cultura oprimida, i un 'vosaltres', de la cultura dominant. Les passions culturals, afirma Pezzini (2008), poden assumir una força modelitzant en un precís context cultural, ja que són reflex i instrument de la societat en la que circulen. Precisament posant el focus en el pla passional veiem com aquesta lògica de la respectabilitat pagava un alt preu: el de la de-alterització del subjecte afroamericà del sud rural. Així, la recerca d'una suposada mobilitat social pels afroamericans del nord vindrà marcada per l'assimilació de les formes de vida (normes, costums, estètica) d'aquest grup social.

3.2.5.3. Uncle Remus: la resignificació de l'estereotip

Com hem vist, amb l'auge del moviment afroamericà de lluita pels drets civils, aquests artefactes culturals que reforçaven una imatge estereotipada del col·lectiu seran perseguits i combatuts, tant al cinema com després a la televisió, fins al punt de convertir-se en objecte de boicot i desinversions. Tanmateix, és interessant assenyalar com, tot i la representació denigratòria d'aquestes pel·lícules, les passions suscitades entre l'audiència afroamericana seran més aviat ambigües. I és que si bé la cancel·lació d'aquests programes televisius va servir per erradicar tota una sèrie d'estereotips que els caracteritzaven com a éssers inferiors, de parla vulgar i moral relaxada, també van suposar l'actual desaparició del col·lectiu del nou mitjà de comunicació de masses, amb una absència total de qualsevol tipus de representació durant gairebé una dècada

(Sperb, 2012). Pel que a Amos 'n' Andy, la sèrie serà cancel·lada primer de la televisió i després també de la ràdio i del *home video* a partir de l'any 1966[14].

En aquest sentit, cal recordar que *Amos 'n' Andy* havia estat també el primer programa de la televisió estatunidenca protagonitzat per un elenc d'actors íntegrament afroamericà. O tornant al cas de la pel·lícula Song of the South, que la seva recepció es veurà influenciada per altres factors determinants, com ara el fet que el seu protagonista, James Baskett, serà guardonat l'any 1948 amb un Oscar honorífic que el convertirà en el primer home afroamericà a rebre aquest premi en la història de Hollywood – la primera dona, recordem, havia estat Hattie McDaniel, amb el seu paper a *Gone with the Wind*-.

Aquest guardó, concedit a Baskett pocs mesos abans de la seva mort, assenyalava una fita històrica en el reconeixement del col·lectiu alhora que complicava la resistència envers la pel·lícula. I és que si bé durant l'estrena, la pel·lícula havia topat amb una oposició que protagonitzava piquets davant dels cinemes, amb pancartes on es podien llegir lemes com ara "Disney tells lies about the South" o "We fought for Uncle Sam, not Uncle Tom" (Fapp, 2016), a partir d'aquest moment, els sentiments del col·lectiu afroamericà s'alternaran en una contradicció constant, a cavall entre dos passions radicalment oposades: l'orgull – per l'obtenció d'un premi concedit per la més alta institució del sector cinematogràfic estatunidenc i que suposava un reconeixement sense precedents al talent del col·lectiu - i la humiliació -per la representació degradant que atacava la dignitat del mateix col·lectiu.

Aquesta ambigüitat interpretativa es veu reflectida en el fet que diaris de gran renom i influència entre la comunitat afroamericana i que havien participat en la crítica pública de Song of the South, com ara el mateix Defender, comencin a veure-la amb uns altres ulls. Ho veiem clarament amb la re-estrena de la pel·lícula, l'any 1956, quan el diari posava més èmfasi en valoritzar la presència de Baskett, a qui anomenava "the great comic artists of our time" (Defender, 1956), que no pas en condemnar els estereotips als que donava vida. Fins i tot arribarà a promocionar l'espectacle entre els membres de la seva comunitat, amb

[14] Actualment, i des del 2004, la sèrie ha tornat a ser accessible al gran públic a internet, a través de canals com ara YouTube.

un article titulat “Uncle Remus is back” (Chicago Daily Defender, 30 d’abril de 1956), on promocionava el seu visionat amb aquestes paraules: “*See it. See* the late comedian perform. His acting and singing must be included among the highlights of this Walt Disney production” (idem. cursiva meva).

Salta a la vista un canvi radical en la posició del Defender que, si bé l’any de l’estrena es posicionava a favor del boicot a la pel·lícula, publicant un article titulat “*Ban* Song of the South” (Defender, 18 de gener del 1947, cursiva meva), en el moment de la re-estrena i amb el premi honorífic a la mà, l’antiga crítica sobre la glorificació de l’esclavisme i la ridiculització dels afroamericans desapareix i es dona pas a la valorització d’un altre aspecte del filmat: la *performance* del seu protagonista. Amb aquest canvi de posicionament, el Defender protagonitza un canvi de modalització, passant d’un ‘voler amagar’ la representació, posant el focus en la denigració de l’estereotip, a un ‘voler mostrar-la’, valoritzant el talent, ara institucionalment reconegut, de Baskett.

El reconeixement honorífic juntament amb la mort de l’actor i la celebració d’un funeral -que es produirà sota l’atenta mirada de més de 5 mil persones, que observaran l’acte des de les afores del Fisher’s Funeral Home a Los Angeles (Defender, 1948)- contribuiran a la creació d’un aura al voltant de Baskett que aconseguirà, d’una banda, narcotitzar els aspectes més problemàtics de la seva representació i, de l’altra, resignificar el personatge de l’Uncle Remus. El mateix Defender apostarà per fer públic el decés de l’actor a través d’una esquela on recordaran l’actor a través del seu personatge més conegut: “Jim Baskett, Films’ ‘Uncle Remus’ Dies,” (Chicago Defender, 17 de juliol de 1948), en un procés de catacresi pel qual la imatge de James Baskett quedarà, a partir d’aquest moment, fixat en la memòria col·lectiva com l’encarnació física de l’estereotip. En aquest sentit, resulta il·lustrativa la placa memorial, col·locada sobre la seva tomba l’any 1981 pel Crown Hill Cemetery, que el recorda amb aquestes paraules:

> Dedicated to the memory of Indianapolis native James Baskett for his award academy winning portrayal of master story teller ‘Uncle Remus’ in Walt Disney’s 1946 movie Song of the South. “Not in your day, not yet in my day, says Uncle Remus, but once upon a time” (Crown Hill Cemetery).

3.2.5.4. De l'anacronisme a la 'cult movie': el *revival* nostàlgic dels 70

A finals dels anys 60, el clima polític dels Estats Units comença a canviar de signe. L'auge de grups reaccionaris que s'oposaven al moviment afroamericà de lluita pels drets civils -també coneguts com a Anti-Civil Rights Moviment- es veurà reflectit en les victòries republicanes de les eleccions de finals de la mateixa dècada i culminarà finalment en el triomf de Nixon a les generals del 1968. L'entrada del president republicà a la Casa Blanca representarà la fi d'una època marcada pel l'avenç social i la lluita per la igualtat racial. En aquest context, la sensibilitat racial que havia caracteritzat els anys de la postguerra, i que havia impedit l'èxit d'artefactes que vehiculaven un discurs supremacista blanc, com Song of the South en concret i les pel·lícules del vell sud en general-, entrarà en declivi a mesura que ens endinsem en la nova dècada. Aquest canvi de mentalitat donarà lloc a una relectura d'aquestes pel·lícules que, com hem vist en el capítol anterior, havien estat percebudes com a anacròniques i racialment ofensives en el moment de la seva estrena.

L'any 1972 es produeix la segona re-estrena de Song of the South als cinemes. La seva reaparició té lloc al Fox Theatre d'Atlanta, que no és altre que el mateix cinema on s'havia produït l'estrena de la pel·lícula per primera vegada dotze anys abans. Aquest cop, però, la seva recepció veu una diferència substancial, i és que la pel·lícula, amb una audiència aclaparadorament blanca, recaptarà una suma de diners sense precedents (Variety, 1972). Clarament, el canvi de paradigma polític del país, sumat al premi honorífic de Baskett que, com hem pogut veure, aconseguirà complicar la resistència envers la pel·lícula, seran dos factors importants en el procés de resignificació de Song of the South, però no els únics.

Per poder entendre plenament el *revival* nostàlgic que protagonitzarà aquesta pel·lícula del 'vell sud' i que la transformarà en la nova 'cult movie' dels anys 70, cal posar atenció en les estratègies de promoció transmedia i en tots aquells materials que Disney farà circular durant els anys anteriors a la seva re-estrena. Cal, en definitiva, analitzar els paratextos (Genette, 1997) així com l'estratègia

de re-enunciació que precediran la nova posada en escena i que aconseguiran revaloritzar-la com un clàssic cinematogràfic en l'imaginari col·lectiu de l'època.

Com Sperb assenyala, quan Song of the South retorna a la gran pantalla l'any 1972, tot i que probablement part de l'audiència no havia vist mai la pel·lícula sencera, la gran majoria tenia la sensació d'haver crescut literalment envoltat per la versió disneyiana dels personatges del Brer Rabbit i de l'Uncle Remus (Sperb, 2012). Això es deu al fet que la companyia, tot i declarar la pel·lícula un artefacte "racialment ofensiu" (Atlanta Journal, 1970), a la pràctica continuarà promocionant-la a través de tota una sèrie de materials multimèdia, com ara llibres, joguines, shows televisius i col·leccionables, que expandiran l'univers de Song of the South més enllà dels límits del text fílmic. Aquests paratextos contribuiran a reforçar la sensació que Song of the South sempre havia estat present en la vida del públic, fins al punt que a la dècada dels 80 i dels 90 s'arribarà a posar en dubte que la pel·lícula hagués arribat a resultar ofensiva en algun moment de la seva història. Segons Sperb, serà precisament aquesta expansió transmedia de l'univers Song of the South que farà possible el retorn de la pel·lícula a la gran pantalla, amb una acollida entre el públic que mai no va tenir en primer lloc:

> Accumulatively, this textual ubiquity set different conditions of possibility for audiences during Song of the South's eventual rereleases in the 1970s and 1980s. Disney's strategies of convergence, in a sense, *anticipated* Song of the South, rather than the reverse. That is to say, Song of the South as a theatrical text did not so much spawn a diverse multimedia world of records, toys, television shows, books, and so forth; rather, the ubiquity of Disney's transmedia universe spawned *recognition* and *anticipation* for the film's eventual theatrical return. People who grew up with Disney's Uncle Remus in their homes were more receptive than 1940s audiences had been to a jarringly inappropriate "Uncle Tom"– ish Southern melodrama in the more racially enlightened era of post– World War II America (Sperb, 2012: 103-104, cursiva meva).

Un dels paratextos que jugarà un paper clau en l'estratègia de re-enunciació de la pel·lícula és el reportatge promocional A Tribute to Joel Chandler Harris, estrenat a la televisió el gener del 1956, pocs mesos abans de la primera re-estrena de Song of the South. Aquest material publicitari, que tornarà a aparèixer uns mesos més tard, en contemporaneïtat amb la pel·lícula, es presentava com

un contingut educatiu que pretenia retre homenatge al patrimoni literari del sud del país a través de l'enaltiment de l'escriptor Joel Chandler Harris, conegut sobretot per les històries de l'Uncle Remus, que Disney, amb la seva pel·lícula Song of the South, portarà a la gran pantalla.

El reportatge obre amb la figura de Walt Disney, que mira fixament a la càmera i, a través d'un débrayage enunciacional, estableix una relació de 'jo-tu' amb l'espectador. Amb aquesta estratègia enunciativa, que busca interpel·lar l'espectador, Walt Disney enceta el seu discurs:

> One of the most entertaining chapters in American folklore was supplied to us by the wonderful stories of Joel Chandler Harris. For four generations these magical tales of Brer Rabbit and his talking of his talking animal friends have delighted the hearts of children of all ages and in all parts of the world. This battered little book holds his songs and sayings published in 1882 met with instant success and gave the people outside the South their first knowledge of these beloved animal legends told on the plantations by the old negro story tellers who had been handing them down from generation to generation. Later in the program we're going to visit Uncle Remus and listen to one of his stories. But first, let's make ourselves acquainted with the truly gentle and modest man who gave us the Beloved uncle stories: Joel Chandler Harris.

Aquest marc enunciatiu que enquadra la història de Harris té com a objectiu articular un programa narratiu mirat a la construcció d'un objecte de valor (Eugeni, 1999) - la visió de la pel·lícula Song of the South-, a través de la posada en valor del llibre de Harris, que es presenta com el text matriu d'aquest univers ficcional. Seguidament, sentim una veu que encarna el personatge de Joel Chandler i que ens presenta, en primera persona i a través de les imatges del seu llibre, la història de la seva vida. A través d'un segon débrayage enunciatiu, l'espectador és catapultat dintre d'un món d'imatges life-action que donen vida als dibuixos del llibre de Harris, on veiem les imatges de les cases de Eatonton, un petit poble de Georgia on va néixer l'escriptor. En aquest passatge de les imatges del llibre a les imatges del món 'real' es produeix un increment del grau de realitat mirat a reforçar l'estatut de veritat de l'objecte fílmic (idem.) que, sumat al relat en primera persona sobre els orígens de Harris, pretenen crear en l'espectador la sensació de trobar-se al davant d'un veritable *relat autobiogràfic*.

Tanmateix, en aquest suposat filmat de les memòries de l'escriptor trobem barrejades diverses seqüències extretes de la pel·lícula de Song of the South – com ara les imatges de la plantació amb els esclaus- amb noves imatges enregistrades pel mateix reportatge. En aquest muntatge narratiu, s'expliquen les aventures d'un jove aprenent d'estampador anomenat Harris (encarnat pel l'actor David Stollery) que viu i treballa amb el seu mestre en una granja a Georgia i que un dia, tot explorant les plantacions de la propietat, coneix a un servent afroamericà, de nom Herbert (Sam McDaniel[15]), que li explicarà les històries d'un tal Uncle Remus. A la fi del reportatge, a través d'un embrayage enunciatiu, tornem a veure a Walt Disney, que encarna la figura del Destinant i sanciona el visionat del reportatge amb aquestes paraules:

> Joel Chandler Harris, as we all know, went on to a place in the hearts of the whole world for searching out and preserving these wise and witty plantation legends, based on the memories of his days, for creating Uncle Remus to tell them he will be forever loved by the children of all ages and of all races everywhere. Now from our motion picture Song of the South let's listen while Uncle Remus himself tells what is probably the most famous of all of his fables: the Tar Baby story.

Amb aquesta introducció, que emmarca el que pretén ser un homenatge a la vida de Harris, se cerca de manipular l'espectador, en el sentit greimasià del terme, és a dir, de guiar la seva interpretació. Es tracta d'una estratègia narrativa que fa part de l'*intentio operis* del text i que busca modalitzar el receptor segons unes competències cognitives que li permetin re-interpretar, sota una nova llum, la pel·lícula de Song of the South. La construcció narrativa del reportatge com a memòries ("based on the memories of his days"), sumat al joc de complicitats enunciatives entre el pla de l'enunciació ("my beginning years were spent in Eatonton, a small town in Middle Georgia...") i el pla de l'enunciat (el relat visual en tercera persona), creen un efecte textual de 'veracitat' de les imatges, és a dir, de correspondència[16] amb la realitat. Amb aquest efecte es busca seduir a l'espectador amb la idea que allò que estem veient són les veritables memòries

[15] Germà de l'actriu Hattie McDaniel, que curiosament també tindrà un paper en la pel·lícula Song of the South.

[16] A nivell semiòtic, quan parlem de correspondència amb la realitat volem dir que es respecten certs criteris de *plausibilitat* i *pertinència*, que fan que l'objecte del discurs sigui percebut com a adequat a la realitat de la qual es parla.

del jove escriptor i no pas una ficció ensucrada sobre la vida a les plantacions de cotó.

A Tribute to Joel Chandler es presenta doncs com una espècie de reportatge "historitzant", ja que pretén elevar a l'estatut de "fet històric" les memòries ficcionades de l'escriptor, on se'ns explica que Joel Chandler va entrar en contacte amb les llegendes del folklore afroamericà a través d'un esclau de les plantacions, tot narcotitzant el fet que l'escriptor recopilarà aquestes llegendes ja de gran, fent recerca durant la seva etapa com a periodista. Així, es posa en marxa un mecanisme de re-enunciació que transforma el Lector Model (Eco, 1979) de Song of the South -entès com l'estratègia textual que guia el lector en la correcta interpretació del text-, i que activa una nova lectura de la pel·lícula de Disney, que a partir d'aquest moment serà presentada per la companyia com un filmat inspirat en una història *real* sobre el "vell sud". Amb aquest tribut, Disney aconsegueix re-contextualitzar els orígens de la seva pel·lícula i promocionar-la com una ficció basada en fets reals, i precisament per això, com un producte de l'herència literària d'aquest folklore de les plantacions.

Aquesta estratègia de re-enunciació, juntament amb la ubiqüitat dels productes de l'univers Song of the South, el retrocés del moviment afroamericà i la reconversió de Disney en tota una institució del país faran que, a partir dels anys 70, la pel·lícula esdevingui, ara sí, tot un èxit comercial.

> After the 1960s, many audiences would go to see Song of the South, sit in darkened theaters, and watch their own childhood memories as much as the film itself. The controversies of the 1940s were long gone, perhaps even nonexistent to them. [...] Given this context, it is not difficult to see how Song of the South had shifted from a culturally and critically panned company eyesore in 1946, to the "most requested" title in the Disney vault. By the 1970s, Song of the South was now itself officially a cultural institution for many audiences (Sperb, 2012: 121)

Com afirma Sperb, a partir dels anys 70 una part del públic -concretament aquella que havia crescut envoltada dels paratextos del filmat- rellegirà en aquestes imatges idíl·liques del vell sud els seus propis records d'infància. L'any 1972, Song of the South reapareix amb un èxit sense precedents, trencant amb una absència de la pel·lícula al circuit comercial que havia començat a finals dels

anys 50. Aquesta acollida de la pel·lícula s'estendrà també al llarg dels anys 80, sent aquesta l'única dècada on s'arribarà a re-estrenar en dues ocasions -al 1980 i al 1986-. Als anys 80, en una era marcada per un clima polític reaccionari, que es caracteritza per negar l'existència de desigualtats racials mentre aplica polítiques conservadores que reforcen el supremacisme blanc, Song of the South és interpretat com un filmat innocent i familiar, que porta en escena un exemple de relació "color-blind".

> The contradictory cultural logic of a nostalgic color blindness that masked a deeper structure of racial inequality was a perfect match with Disney's aged, but never more popular, Song of the South. Supporters appealed to the positive personal relationship between Johnny and Uncle Remus and to its narrative indifference to any direct acknowledgment of race. Yet this in no way remedied the film's deeper mythology of troubling racial hierarchies. Song of the South envisioned a fantasy world wherein blacks returned to their subservient positions on the plantation. It offered a reassuring image for whites of (pre– civil rights) African Americans who had no need for equality or political agency (Sperb, 2012: 125).

A l'era Reagan, la memòria de la resistència envers als estereotips racials i la retòrica del vell sud presents a la pel·lícula quedarà completament narcotitzada, tot produint-se una reescriptura de la història de la seva recepció que la presentarà com una pel·lícula coherent amb els valors de l'època de la seva producció. Així, el nou públic dels anys 80, lluny de llegir la pel·lícula com un artefacte racialment ofensiu, la interpretarà com una pel·lícula políticament neutre, i fins i tot arribarà a trobar confort en aquestes representacions utòpiques de l'era de les plantacions.

En una època marcada pel retrocés racial, el públic es mostrarà atret per produccions que, com Song of the South, porten en pantalla un retrat nostàlgic dels anys previs al moviment dels drets civils. De fet, la nostàlgia és la gran protagonista d'aquest filmat, ja que hi apareix com a passió *produïda* (Pezzini, 1998), és a dir, com a efecte textual que involucra a l'espectador. Abans d'analitzar però com la nostàlgia es revela com un efecte derivat de la mateixa estructura textual del filmat es fa necessari intentar definir les característiques d'una passió que ha captat l'interès de la semiòtica, especialment de la sociosemiòtica.

Etimològicament, la paraula nostàlgia es composa de dues parts, nóstos (*νόστος*), que en grec significa "retorn a la pàtria" i algia (*άλγία*), que vol dir "dolor o patiment". A l'anàlisi lexemàtica que Greimas va fer d'aquesta passió al seu petit assaig titulat *De la nostalgie. Essai di sémantique lexicale* (1986) es defineix en aquests termes: [la nostàlgia és] "un estat patèmic (decadència, llanguiment, malenconia) que pressuposa un altre estat patèmic (penediment, que pot ser o no ser obsessiu) causat per una disjunció respecte un objecte de valor (un país natal, quelcom desitjat novament, etc.)" (Greimas, 1986: 233-234, trad. cat.). Així, el semiòleg descriu el subjecte patemitzat com un subjecte del voler que és *feliç d'estar trist* perquè, en qualsevol cas, "gaudeix d'una certa llibertat en la tria dels valors amb els que nodrirà el seu imaginari" (ibidem).

Song of the South delinea, des de la mateixa obertura del filmat, un espectador nostàlgic. Quan encara veiem discorre els crèdits de la pel·lícula, en un moment on les components de l'enunciació encara no s'han separat completament, comencem a sentir la cançó de la pel·lícula, de títol homònim:

> Song of the South, your music weaves a magic spell
> Song of the South, I see the scenes I know so well
> Cottonwoods in blossom over my cabin door
> Pale moonlight on a field of white
> You bring them back once more
>
> I seem to hear those gentle voices calling low
> Out of the long long ago
> This heart of mine is in the heart of Dixie
> That's where I belong
> Singing a song, a Song of the South.

La cançó no només descriu de manera euforitzant els paisatges del vell sud ("cottonwoods in blossom [...], pale moonlight on a field of white"), sinó que també s'hi refereix descrivint-lo com un paisatge conegut, familiar ("I see these scenes I know so well"). Aquest paisatge utòpic, que al principi és descrit com a part d'un sud genèric ("song of the *south*"), es connecta, a un cert punt, a una referència del món extradiegètic: "this heart of mine is in the heart of *Dixie*". A partir d'aquest moment, i a través del que podríem descriure com una passejada inferencial (Eco, 1979), l'espectador recondueix aquesta descripció euforitzant amb una terra realment existida, la de la Confederació Americana.

Seguidament, veiem aparèixer en pantalla una escena vista tantes vegades: la imatge d'una cadira de fusta vella al costat d'una llar de foc. Gràcies a la competència intertextual, aquest clixé narratiu dona a l'espectador les coordinades essencials d'allò que està apunt de veure: un relat dins d'un relat. En aquest frame apareix, sobreposada, la següent didascàlia:

> Out of the humble cabin, out of the singing heart of the Old South have come the tales of Uncle Remus, rich in simple truths, forever fresh and new.

Es tracta doncs d'una metanarració, ja que es juga amb la superposició de dos plans (l'anomenat *inscatolamento enunciazionale*): el primer és l'univers narratiu del vell sud (de l'Uncle Remus) i el segon, el de les llegendes explicades per l'Uncle Remus. Amb la superposició de la didascàlia -que ens indica que aquesta humil cabina que estem veient pertany al món del vell sud- l'espectador és projectat, a través d'un débrayage enunciatiu al ralentí, al món diegètic de la narració, que se'ns apareix com un pla 'més real' precisament per aquesta superposició enunciacional.

La nostàlgia emergeix doncs com a efecte textual en el moment en què se'ns defineix el vell sud com un món on, d'una banda, s'imposen els valors de la humilitat ("the humble cabin"), de l'alegria ("the singing heart of the Old South") i de la honestedat ("rich in simple truths") i, de l'altra, com un món antic i per tant desaparegut ("the *Old* South"). Així doncs, veiem com la nostàlgia es configura com un efecte patèmic que resulta de la mateixa construcció enunciativa del text ("This heart of mine is in the heart of Dixie, that's where I *belong*") i que busca interceptar la mirada emotiva de l'espectador a través de la "projecció a *fora del text* del desig per un passat enyorat" (Panico, 2020: 83, trad. cat.). En altres paraules, veiem com "a l'eix de la narració se sobreposa l'eix de la comunicació, inscrit també a la seva manera en el text i del qual es poden deduir les estratègies que involucren, no tant ideològicament com emotivament, a l'espectador en les històries ofertes a la visió" (Marrone, 2018: 230, trad. cat.).

Com hem vist, la nostàlgia s'imposa a l'espectador a través de l'estratègia enunciacional, que representa el vell sud com un món desaparegut mentre cerca de crear en l'espectador una sensació disfòrica de disjunció ("You bring them [the scenes] back once more"). Es tracta d'una pàtina nostàlgica que impregna i

revesteix tota la posada en escena del sud esclavista i és precisament per això que Song of the South fa part del gènere *nostalgia drama* (Baena & Biker 2014), caracteritzat per portar en escena un presumpte passat feliç com a punt de referència per la societat actual. En un moment polític marcat pel retrocés social i per la insensibilitat racial, el públic s'emmirallava en aquestes imatges que portaven novament en escena el mite agrari de la Confederació Americana.

En aquest sentit, es configura també com un cas exemplar de nostàlgia *restaurativa* (Boym, 2001), ja que es tracta d'una pel·lícula que viu de la monumentalització del passat, és a dir, de la reconstrucció d'una idea edulcorada del passat. L'adjectiu restauratiu indica la voluntat d'un retorn als orígens, d'una "reconnexió de l'arrel ideològica, a través de formes de revival que per definició no reenvien a cap experiència real del passat" (Panico, 2020: 77, trad. cat.). Boym, de fet, diferencia entre 'nostalgia restaurativa' i 'nostalgia reflexiva', perquè a diferencia de la primera, la reflexiva accepta el pas del temps i la impossibilitat d'una restauració idèntica.

> The first category of nostalgics do not think of themselves as nostalgic; they believe that their project is about truth. This kind of nostalgia characterizes national and nationalist revivals all over the world, which engage in the antimodern myth-making of history by means of a return to national symbols and myths and, occasionally, through swapping conspiracy theories. Restorative nostalgia manifests itself in total reconstructions of monuments of the past, while reflective nostalgia lingers on ruins, the patina of time and history, in the dreams of another place and another time (Boym, 2001: 121).

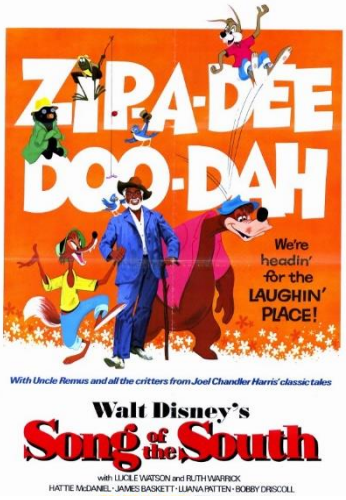
En conclusió, el revival protagonitzat per Song of the South a l'era Reagan té conseqüències que van més enllà de les purament comercials i/o econòmiques. L'èxit de Song of the South va comportar la reactivació de la retòrica nostàlgica de la Lost Cause, que negava el trauma de l'esclavisme als Estats Units alhora que aconseguia estetitzar una visió esbiaixada de la Confederació Americana.

Amb l'anàlisi dels paratextos, hem pogut observar com aquesta segona vida de la pel·lícula està intrínsecament lligada a l'estratègia de re-enunciació i de reescriptura de la seva història. Aquesta estratègia de re-enunciació i de canvi del Lector Model la veiem també en el tipus de promoció que Disney farà de la pel·lícula a partir del 1972. I és que si bé l'any de l'estrena (1946), Song of the

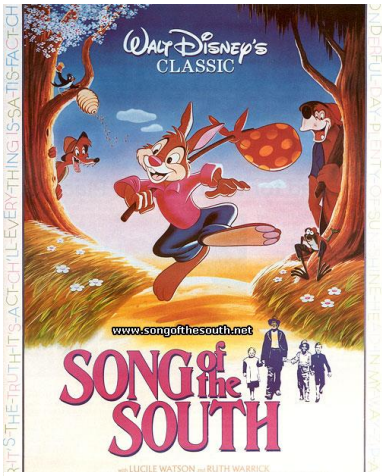
South era promocionada com el primer live-action de la companyia ("Walt Disney's First Live Action Musical Drama"; "An Epochal Event in Screen History"; "You'll Want to See It Again and Again!") i a la re-estrena (1956), es posava en valor la presència de l'Uncle Remus (personatge pel qual Baskett havia rebut l'Oscar honorífic), a partir de l'any 1972, el live-action quedarà completament narcotitzat i es posarà l'èmfasi en tots aquells paratextos que Disney havia posat en circulació al llarg dels anys, tot creant un vincle emocional entre el públic i l'univers de la pel·lícula.

Aquest gir promocional s'aprecia, per exemple, en el cartell oficial de l'any 1972, on hi apareix, en primer pla, la cançó 'Zip-A-Dee-Doo-Dah', premiada pels Oscar com a millor cançó original i que es va convertir en tot un hit musical en els anys de l'estrena de la pel·lícula. Els nens que, en el cartell de l'estrena, donaven la mà a l'Uncle Remus, han estat substituïts pels personatges animats de les llegendes i la mateixa figura del Baskett apareix, aquest cop, amb un aspecte animat. L'any 1980, la promoció gira al voltant del centenari de Joel Chandler Harris i es valoritza la pel·lícula pel fet de ser l'adaptació cinematogràfica del seu llibre sobre les històries de l'Uncle Remus, un objecte de valor construït amb precedència al filmat i que es revaloritza ara a través de la mateixa realització cinematogràfica. Finalment, l'any 1986, quaranta anys després de l'estrena, es produeix l'última promoció de la pel·lícula, i aquest cop és anunciada sota l'etiqueta de clàssic de la companyia. De nou, al tràiler del filmat es mostrarà només la part animada, mentre que del live-action no en quedarà cap rastre.

Cartell de la re-estrena de l'any 1956



Cartell de la re-estrena de l'any 1972



Cartell de la re-estrena de l'any 1986

3.2.5.5. Splash Mountain: la desaparició d'una atracció autocelebrativa

Song of the South viurà la seva època daurada durant els anys 80, quan la pel·lícula serà catalogada com un clàssic de la companyia i aconseguirà atraure al gran públic, revestida ara sota l'estatus de 'cult movie'. L'any 1989, Disney estrenarà a Disneyland (Califòrnia) l'atracció temàtica 'Splash Mountain', basada en l'univers de la pel·lícula, i l'any 1992, n'estrenarà un altre al Magic Kingdom (Florida). L'any 1986 serà l'ultima re-estrena de Song of the South als cinemes i, al menys pel que fa als Estats Units, la pel·lícula no serà mai comercialitzada en VHS ni DVD, ni tampoc es posarà a disposició dels usuaris de la plataforma Disney+. A finals de segle, Song of the South entra doncs en un estat de latència que s'allargarà fins als nostres dies, fruit d'una estratègia que Sperb (2012) ha denominat 'dissipació transmedia'.

Un terç de segle més tard, Splash Mountain es retirada dels respectiu parcs i substituïda per una nova atracció, 'Tiana's Bayou Adventures', basada en *Tiana and the Frog* (2009), la única altra pel·lícula de la filmografia de Disney que, fins a aquell moment, tenia com a protagonista un personatge afroamericà. La retirada de Splash Mountain sembla representar l'últim capítol de la història de la recepció d'una pel·lícula que ha estat conflictiva des del moment de la seva estrena i que Disney a provat d'encabir dintre dels límits de la visibilitat dels diferents moments històrics a través de tota una sèrie mecanismes de narcotització i estratègies de re-enunciació.

Amb l'anàlisi de la cancel·lació de Splash Mountain volem afrontar algunes de les preguntes que ens formulàvem a l'inici d'aquest capítol i que ens permeten tancar aquest cas d'estudi, com per exemple, és realment la cancel·lació de Splash Mountain un punt i final en la història de la circulació de Song of the South? Podem classificar aquest cas com un exemple d'iconoclàstia, o com una forma de cancel·lació que imposa un oblit total, un *ars oblivionalis* (Eco, 2007), sobre una unitat de la cultura?

En primer lloc, es fa necessari situar Splash Mountain en l'economia general de l'univers Song of the South. I és que si bé es tracta d'un darrer paratext de la

pel·lícula comercialitzat per la companyia precisament durant l'època del seu esplendor, crida l'atenció la forta desvinculació temàtica i narrativa de l'atracció respecte al text matriu. Es tracta d'una instal·lació que -tot i l'existència de petites variants en els dos parcs- materialitza un paisatge rocós travessat per un riu que és recorregut pels usuaris amb l'ajuda d'un tronc com a vehicle. En aquest recorregut, que finalitza amb la catarsi d'una caiguda lliure, els usuaris es troben amb els animals fantàstics de les històries de l'Uncle Remus. Tanmateix, al llarg de l'atracció, no hi ha cap rastre de l'Uncle Remus ni de cap altre personatge real de la pel·lícula.

En aquest sentit, Splash Mountain és un homenatge velat a la pel·lícula, ja que porta a terme una reescriptura narrativa basada en tota una sèrie de cancel·lacions, substitucions i adaptacions. A nivell actorial, sorprèn com hem dit, l'absència total dels personatges del *live-action*, entre les quals destaca, sobretot, la del seu protagonista, Uncle Remus, així com, a nivell temàtic, destaca l'absència del paisatge del vell sud. Al llarg del recorregut, no hi ha absolutament cap element figuratiu que reenviï a la configuració discursiva del mite magnòlia, com podrien ser els camps de cotó, els esclaus reunits a la vora del foc o les magnífiques cases d'estil neoclàssic de les famílies blanques. Els únics personatges de la pel·lícula que trobem a l'atracció són els animals fantàstics de les seqüencies animades (Brer Rabbit, Brer Bear, etc.). El focus de la narració se situa, en canvi, en l'aigua, un element que brilla per la seva absència en l'univers de Song of the South. Aquesta isotopia aquàtica es manifesta, d'una banda, en la figura del riu, element central al voltant del qual s'organitza l'experiència de l'usuari, i de l'altra, en el mateix títol de l'atracció, *Splash* Mountain, que posa l'èmfasi en l'aspectualització terminativa de la nova narració: la caiguda lliure.

Per reemplaçar el buit actorial, la companyia va apostar per reciclar una sèrie de personatges, animals i animats, que feien part d'una altra atracció del parc, 'America Sings', desapareguda uns anys abans. D'altra banda, l'única traça que podria reenviar al personatge de l'Uncle Remus són les plaques disposades al llarg de la fila d'entrada a l'atracció i que recullen les seves dites ("the critters, they was closer to the folks, and the folks, they was closer to the critters, and if you'll excuse me for saying so, 'twas better all around", etc.). Tanmateix, en

aquestes plaques la marca de l'enunciació ha estat narcotitzada, de manera que aquestes dites es presenten com a expressions anònimes, és a dir, com a axiomes genèrics pertanyents a un saber col·lectiu i no pas com el fruit d'una enunciació concreta (en aquest cas, la del protagonista de la pel·lícula).

L'última acció estratègica duta a terme per la companyia amb l'objectiu de desvincular l'atracció del seu text matriu la trobem en l'elecció del mateix nom. Tot i que en un primer moment, Disney es va plantejar batejar la nova atracció amb el nom de 'Zip-a-Dee River Run', en una referència directa a la cançó de la pel·lícula, finalment va decidir eliminar també aquest lligam i va apostar per un nom completament autoreferencial, com és *Splash Mountain.*

Aquesta eliminació de traces que connectarien l'atracció amb l'univers de Song of the South posen en evidència un tipus de cancel·lació anomenada *desfiguració* (Mazzucchelli, 2017). Es tracta d'un mode de cancel·lació sígnica que actua sobre un potencial signe tot trencant la correlació inicial (per exemple, enunciat i marca de l'enunciació) i establint un nou vincle amb altres continguts interpretables (dites de l'Uncle Remus com a expressions genèriques). Així doncs, veiem com l'atracció Splash Mountain es va construir sobre una sèrie d'accions de *desviament* del significat, que buscaven manipular un contínuum discretitzat amb l'objectiu de narcotitzar algunes de les seves propietats semàntiques. En aquest sentit, la mateixa companyia va arribar a justificar la construcció de l'atracció per la seva coherència temàtica amb la secció del parc on es trobava localitzada (the Bear Country).

Veiem doncs com des del primer moment, Splash Mountain va cercar de desvincular-se de Song of the South, o si més no, d'eliminar els elements més problemàtics de la pel·lícula, com ara la representació estereotipada encarnada per l'Uncle Remus i l'imaginari del vell sud. Amb tot, l'atracció es presentava com un text autocelebratiu, a cavall entre l'expansió narrativa i el text de nova planta.

> The theme park ride was the first Disney text to enact a radically different marketing and distribution strategy for the original Uncle Remus film. Instead of celebrating the source material, Splash Mountain replaced it. While Splash Mountain proved a popular attraction, the original film from which it was adapted was not ultimately the promotional asset Disney had hoped (Sperb, 2012: 170-171).

Si tots aquests actes de desviament de la semiosi que hem descrit fins ara tenen a veure amb el fet d'*impedir la inscripció* d'un text en l'Enciclopèdia (Eco, 2007), -és a dir, en el registre hipotètic de tots els coneixements d'una determinada cultura-, la retirada de l'atracció l'any 2023, en el marc de les protestes del Black Lives Matter, té més a veure amb el *treure de la circulació* un text que ja hi és present. Les diferències entre aquestes dues accepcions de la cancel·lació han estat teoritzades per Mazzucchelli a l'assaig "Modi di distruzione segnica" (2017):

> Ovvero la distinzione tra quei processi volti a far sì che un segno non venga *mai* interpretato e quelli volti a far sì che non venga *più* interpretato, ovvero tra quelle cancellazioni che hanno come obiettivo il non riconoscimento, il non rinvenimento e la non pertinentizzazione di un'occorrenza segnica e quelle che mirano invece ad una rottura di un abito interpretativo stabilizzatosi, cosicché il segno non possa più essere *letto* in un certo modo (la cancellazione non riguarderebbe in questo caso solo l'occorrenza, ma in un certo senso anche il codice stesso, e quindi lo stesso *type*) (Mazzucchelli 2017: 117).

En aquest sentit, la retirada de Splash Mountain apareix com una cancel·lació que busca evita la circulació d'un text de manera que no pugui ser mai més interpretat. Es tractaria doncs d'un cas d'iconoclàstia, d'una cancel·lació sígnica que pretén eliminar-lo de la consciència col·lectiva per tal de produir un oblit. Tanmateix, resulta difícil defensar que Splash Mountain ha sigut definitivament eliminat d'aquesta consciència col·lectiva quan la seva retirada va atraure l'atenció de milers de fans el dia del seu tancament i quan, a conseqüència del mateix tancament, els seus objectes de merxandising han protagonitzat un veritable efecte especulatiu a Internet. I és que la cancel·lació d'un text no sempre impedeix la propagació del seu significat, ans el contrari, moltes vegades en resulta potenciat. Aquest és, com el mateix Mazzucchelli assenyala, un dels efectes paradoxals de la iconoclàstia, ja que sovint l'absència produïda per la cancel·lació deixa traces (en aquest cas, articles de diari, declaracions de la mateixa companyia o els mateixos objectes de merxandising) que acaben significant doblement: d'una banda, reenvien al signe precedent i, de l'altra, al mateix acte de la cancel·lació (Mazzucchelli, 2017).

3.3. La sireneta i el fenomen *racebending*

En els últims anys, Disney ha comercialitzat tota una sèrie de live-action remakes caracteritzats per adaptar certes pel·lícules clàssiques de la companyia a través d'un elenc d'actors racialment divers, trencant així amb el propi cànon audiovisual, establert al llarg dels seus cent anys d'història. Amb aquestes produccions, Disney s'inscriu dintre de les pràctiques del 'racebending', un fenomen audiovisual que està arrelant amb força al sector cinematogràfic estatunidenc i que sembla generar adeptes i detractors a parts iguals.

El cas més polèmic va ser el de The Little Mermaid (2023), on l'actriu afroamericana Halle Bailey encarnava a la nova Ariel de carn i ossos. La decisió de la companyia va aixecar la polèmica a les xarxes socials, tot generant un debat al voltant de la legitimitat d'aquesta adaptació, que dividia al públic en dos grans blocs: els que celebraven la inclusivitat de la nova representació i els que s'hi posicionaven en contra. Arran de la publicació del *teaser*, que tenia lloc uns mesos abans de l'estrena de la pel·lícula, es feia viral un video de TikTok que mostrava les reaccions d'alegria de nenes racialitzades que se sentien identificades amb la nova Ariel i que manifestaven la seva eufòria al crit de "she's like me!". Paral·lelament, els detractors de la nova representació s'expressaven també a les xarxes, on repudiaven la nova representació fent ús del hashtag #NotmyAriel.

Escena de la pel·lícula The Little Mermaid (2023) on es veu a Halle Bailey en el paper de l'Ariel

Aquesta aposta per una representació racialment diversa no se circumscriu només al cas de The Little Mermaid (2023), sinó que la retrobem en altres *remakes* de la companyia, com ara Pinocchio (2022), on l'actriu anglesa d'ascendència nigeriana Cynthia Erivo encarna el paper del Pep Consciències (Jiminy Cricket en anglès) i Peter Pan & Wendy (2023), amb l'actor anglès d'ascendència neozelandesa Alexander Molony al paper de protagonista i l'actriu afroamericana Yara Shahidi, al de Campaneta. I properament, seguint amb aquesta mateixa tendència, s'espera també l'estrena de Hercules (2025) i de Snow White (2025), amb noves representacions racialitzades dels personatges animats.

Es tracta, de fet, d'una tendència audiovisual que transcendeix el reialme de la companyia Disney i que ha caracteritzat altres produccions, com ara la sèrie d'època The Bridgerton (Netflix, 2020-), basada en la saga de best-sellers de l'escriptora Julia Quinn i que porta en escena l'alta societat londinenca del segle XIX. Arran de l'èxit de la producció, esdevinguda la sèrie més vista de la plataforma streaming al moment de l'estrena, la companyia ha decidit comercialitzar la preqüela Queen Charlotte (Netflix, 2023), on l'actriu racialitzada India Amarteifio dona vida al personatge històric de Charlotte of Mecklenburg-Strelitz. Un altre cas és el de la docusèrie Queen Cleopatra (Netflix, 2023), on veiem per primera vegada a la darrera reina d'Egipte (que tantes vegades ha estat interpretada per actrius blanques, com ara Vivien Leigh, Elizabeth Taylor o Monica Bellucci), ara encarnada per Adele James com una reina de raça mixta. O també en pel·lícules, com ara Chevalier (2022), amb l'actor afroamericà Kelvis Harrison, Jr., The Personal History of David Copperfield (2019), amb l'actor d'ascendència india Dev Patel, o The Tragedy of Macbeth (2021), amb l'actor afroamericà Denzel Washington.

Escena de la sèrie Queen Charlotte

En tots aquests casos, estem davant de traduccions intersemiòtiques (Pozzato, 2014), on en altres paraules, en passatges d'un mitjà a un altre que obliguen a filtrar un text, tot seleccionant-ne certs elements en detriment d'uns altres. Aquest tipus de reescriptures converteixen els personatges en 'estructures transmedials' (Pearson, 2016), és a dir, en personatges de natura plurimedial que es caracteritzen per adoptar uns elements o uns altres segons el mitjà on es troben representats. El denominador comú que comparteixen aquestes adaptacions -i que sembla ser la causa de la polèmica que les acompanya- és el canvi d'algunes components físiques dels seus personatges, concretament de l'ètnia del personatge. El problema rau en la interpretació d'aquesta component física, ja que per a alguns intèrprets es tracta de semes *nuclears*, és a dir, d'elements fonamentals i per tant invariables del personatge, mentre que per altres, es tracta de semes *contextuals*, és a dir, d'elements que poden variar contextualment (Marsciani & Zinna, 1991). En el cas que ens ateny, ens podríem preguntar: és la pell de la Sireneta un sema nuclear i per tant essencial del propi personatge tant com ho és la pipa per al Sherlock Holmes? I quines canvis comporten aquestes adaptacions en l'estructura transmedial del personatge en qüestió?

Com veiem, la diferència entre aquestes dues maneres de classificar les components físiques és determinant a l'hora d'entendre com aquestes reescriptures afecten a la identitat del personatge en qüestió. Per poder discernir entre aquestes dues variables, es fa doncs necessari anar a cercar les continuïtats en les diverses reescriptures, explorant no només les múltiples adaptacions del personatge en qüestió sinó també el text matriu que les va originar. Aquesta recerca diacrònica ens pot portar a descobrir dissonàncies, o fins i tot buits textuals, en l'origen d'aquests mateixos personatges, que han acabat donat peu al que Eco anomenaria un ús del text. Com per exemple, quina pell tenia realment Cleopatra? I si no se sap del cert, perquè sempre ha estat interpretada com una dona de pell blanca?

El mateix Eco havia reflexionat, en diverses ocasions (Eco, 1964, 1976) sobre la identitat del personatge en un ambient cada vegada mes transmedial i afirmava que aquest pot transcendir la seva funció purament narrativa i consolidar-se com una icona social, política i/o cultural. També Barthes havia tractat l'argument en el seu anàlisi de Sarrasine de Balzac i afirmava que "quando semi identici attraversano a più riprese lo stesso nome e sembrano fissarvisi, nasce un personaggio" (1973: 65). Així doncs, Barthes concebia el personatge com un producte combinatori en què el nom propi funciona com un camp magnètic dels diferents semes.

Partim doncs d'aquests apunts per aprofundir en aquestes noves adaptacions de personatges clàssics i analitzar-ne així els canvis i les continuïtats al llarg dels anys. Tanmateix, abans de procedir en l'anàlisi d'un cas particular, concretament en de la Sireneta, farem una panoràmica general dels orígens i el recorregut d'aquesta tendència audiovisual anomenada 'racebending'. Encetem, doncs, el següent capítol amb unes quantes preguntes: quines negociacions culturals entorn a la representació racial s'amaguen al darrere del racebending? Es tracta d'un fenomen *bottom-up* o *top-down?* Quins són els factors que han fet possible aquestes traduccions intersemiòtiques? I perquè generen tant de rebuig entre alguns intèrprets? I finalment, què vol dir exactament 'racebending'?

3.3.1. L'origen del fenomen *racebending*

La paraula 'racebending' s'empra per designar casos de pel·lícules on hi ha hagut un canvi en la representació de la raça dels personatges. L'últim remake de la Sireneta, interpretada per l'actriu afroamericana Halle Bailey, ha estat el cas més mediàtic d'aquest fenomen cultural. En el cas de la Black Mermaid, sobrenom amb el que ha estat batejada a les xarxes socials, veiem com aquest personatge mitològic sorgit de la ploma de Hans Christian Andersen, era encarnat per primera vegada per una actriu racialitzada. I tot i que l'essència del personatge semblava romandre invariable, amb aquesta nova adaptació de la Disney sí que trobem l'aparició de tota una sèrie de semes contextuals, inexistents en les altres pel·lícules, que contribueixen en la creació d'un nou univers narratiu, reconeixible alhora que diferent.

Tanmateix, la paraula 'racebending' no només fa referència als casos de pel·lícules on un personatge caucàsic passa a ser representat com un personatge racialitzat. De fet, el terme es va forjar per designar un cas de signe contrari, concretament el de la pel·lícula *Avatar: The Last Airbender* (2010), on la raça de diversos personatges va ser invisibilitzada amb la contractació d'actors blancs. La pel·lícula, produïda i dirigida per M. Night Shyamaland, era l'adaptació cinematogràfica de la primera temporada de *Avatar: The Legend of Aang* (2005-2008), una sèrie de dibuixos animats produïda per Nickelodeon que portava en escena un món fantàstic inspirat però en diferents elements de la cultura xinesa.

La polèmica va esclatar l'any 2008, quan els productors de la pel·lícula van anunciar l'elenc d'actors que havien estat escollits per l'adaptació. I és que si bé la sèrie de dibuixos animats presentava tota una sèrie d'elements iconogràfics de l'Àsia oriental i de la cultura inuit, sobretot pel que fa a l'arquitectura, la cal·ligrafia, el vestit i les pràctiques religioses i culturals, els que encarnarien finalment als protagonistes de la història - Aang, Katara, Sokka i Suko - serien quatre actors blancs. Davant d'aquesta decisió molts fans de la sèrie original van expressar el seu rebuig, criticant la falta de fidelitat cap al text original i assenyalant aquesta pràctica com un exemple més de la invisibilització del col·lectiu asiàtic a Hollywood. Un dels actors escollits va renunciar al paper i va ser reemplaçat per Dev Patel, actor d'ascendència india, que acabaria encarnant

el rol del malvat de la pel·lícula, resultant en noves crítiques per part dels fans que assenyalaven que l'únic actor racialitzat ocupés justament aquell paper. La protesta, que s'havia originat a Internet, va anar adoptant noves formes, des de la creació i difusió de campanyes que demanaven la inclusió d'actors asiàtics fins al boicot de la pel·lícula.

La primera campanya es va generar al blog 'Aang Ain't White', creat per diversos professionals del sector amb l'objectiu de protestar contra les condicions del càsting. I tot i que finalment no s'aconseguirà canviar l'elenc d'actors escollits, la creació del blog acabarà sent la llavor de futures converses i de nous espais de discussió sobre l'argument. L'exemple paradigmàtic d'aquesta disseminació d'espais alternatius derivats d'aquest blog serà el "racebending.com", un fòrum el nom del qual sorgeix d'un joc de paraules entre 'race' (raça) i 'bending', terme present en l'univers narratiu de la pel·lícula (que fa referència a l'habilitat que tenen els protagonistes de manipular el seu element natural) però que acabarà transcendint el cas en qüestió per acollir un debat més ampli sobre la importància d'una representació inclusiva.

És precisament arran d'aquest fòrum que la paraula 'racebending' acabarà convertint-se en un terme paraigua que a partir d'aquest moment es farà servir per encabir tots aquells casos de canvis en la representació de la raça dels personatges de la ficció. De fet, la creació d'aquest terme específic pot ser classificat com un exemple de 'textual poaching' (Jenkins, 1992), és a dir, com un acte de reapropiació del text per part dels fans en un gest de resistència envers el mateix. En paraules de Kido López:

> By referencing 'bending' the activists mark their fandom and attachment to the world of the franchise, even as they use the same term to articulate their frustration with an industry where roles are systematically taken from Asian Americans and given to white actors (Kido López, 2011: 433).

Trobem en aquesta citació una referència clara a la concepció que Stuart Hall té de la lectura com a negociació. I és que segons Hall, la 'fan culture' viu a cavall entre la fascinació i la frustració, entre l'afirmació i la transformació. Perquè si d'una banda, la cultura material fascina els fans i és per això que mostren interès, de l'altra també els produeix frustracions, i és per això que cerquen de modificar-

la. Entendre la *fan culture* en termes de negociació és entendre que poden existir múltiples maneres d'interpretar els textos i, en conseqüència, també de relacionar-s'hi, superant així la visió que discerneix entre 'fans' i 'anti-fans' com dos conceptes d'una oposició binaria inamovible.

> If the forms provided by commercial popular culture are not purely manipulative, then it is because, alongside the false appeals, the foreshortenings, the trivialization and short circuits, there are also elements of recognition and identification, something approaching a re-creation of recognizable experiences and attitudes, to which people are responding (Hall, 1981: 513).

De fet, Hall afirma que si, d'una banda, no podem entendre l'espectador com un ens passiu de la indústria dels mitjans de comunicació, també descarta l'existència d'una cultura popular completament autònoma al poder cultural dominant. Lluny d'aquesta dicotomia, Hall defensa la cultura popular com un camp de batalla per l'hegemonia cultural.

> Popular culture is one of the sites where this struggle for and against a culture of the powerful is engaged: it is also the stake to be won or lost in that struggle. It is the arena of consent and resistance. It is partially where hegemony arises, and where it is secured (Hall, 1981: 518).

Seguint en aquesta línea, l'autor descriu les diverses maneres en què el consumidor es pot relacionar amb un determinat artefacte cultural. Segons Hall, hi ha els que s'hi apropen i llegeixen el text a través dels paràmetres de lectura de la ideologia dominant, també hi ha qui s'hi resisteix i els rebutja d'entrada, però, segons l'autor, la majoria intenta negociar-hi, apropant-se al text i confrontant-lo.

> Decoding within the negotiated position contains a mixture of adaptive and oppositional elements: It acknowledges the legitimacy of the hegemonic definitions to make the grand significations (abstract), while, at a more restricted, situational (situated) level, it makes its own ground rules—it operates with exceptions to the rule (Hall, 1973: 102).

Segons Hall (1992), aquesta negociació es dona de manera més intensa com més desentonem amb les representacions dominants. Factors com ara el

gènere, la classe social o la raça juguen un paper clau en el procés de negociació, ja que poden facilitar o dificultar la identificació amb les representacions presents en els productes culturals. Aquells consumidors que encaixen amb els grups dominants ho tindran més fàcil per establir vincles, ja que són el Lector Model (Eco, 1979) que els productors esperaven, mentre que la resta haurà de lluitar per la inclusió en aquesta comunitat d'espectadors que poden vincular-se de manera significativa amb una història o uns personatges concrets.

De fet, Jenkins introdueix aquest concepte per parlar-nos d'un nou paradigma del fandom que és el de 'cultura participativa'. Segons la seva teoria, la cultura és participativa en el moment en què els fans comencen a produir interpretacions alternatives i les difonen a través de produccions culturals sovint no autoritzades, que van des dels fanfiction, remix vídeos, cançons i fins a vestuari per fer *cosplay*. Jenkins entén la cultura participativa com un fet multidimensional que s'articula en diferents nivells (1) com a manera particular de recepció; (2) com un conjunt particular de pràctiques crítiques i interpretatives; (3) com a base per a l'activisme del consumidor; (4) com un espai que dona suport a formes particulars de producció cultural; i (5) com a comunitat social alternativa (Jenkins, 2018: 18).

Si examinem el moviment de protesta sorgit arran del càsting de *Avatar: The Last Airbender*, hi són presents diverses característiques d'aquesta nova cultura fandom, com ara el fet d'organitzar-se en una comunitat social alternativa - que veiem reflectit en la comunitat present al fòrum racebending.com-, que porta endavant una sèrie de pràctiques crítiques i interpretatives – com ara la cerca d'informació, la difusió de peticions cap als responsables del càsting o la participació en el boicot -, i que acaba conformant un model de consumidor que és alhora activista – que es reflecteix en la lluita per la inclusió en el sector cinematogràfic -.

Aquesta nova manera d'accedir als productes culturals influencia la recepció alhora que possibilita la reapropiació del mateix contingut per part de l'espectador.

> Networked communications have made each of these aspects of fandom more widely accessible to the general public, but they have also broken down any

> simple relations between these different levels of engagement. A casual fan might adopt the community's modes of interpretation (perhaps by reading recaps on a popular blog) without feeling a strong affiliation with its social norms or might encounter one fan text (a fan remix video on YouTube) unmoored from the larger tradition that inspired it (Jenkins, 2018: 18).

En aquest sentit, Jenkins afirma que el concepte de cultura participativa ens permet entendre aquestes comunitats com a espais d'aprenentatge informal (Jenkins et al: 2009), caracteritzats per presentar poques barreres quant a l'expressió artística i el compromís cívic, però també per ser un espai de suport mutu a l'hora de crear i compartir aquestes creacions entre la mateixa comunitat, i finalment per la presència d'algun tipus de mentoria informal dels més experimentats cap als més novells i per l'existència d'un cert grau de connexió social entre els mateixos membres de la comunitat.

En el cas del blog racebending.com, veiem clarament com aquest *fan activism* desemboca en tota una sèrie d'accions d'arrel política que neixen d'aquesta combinació entre la fascinació per l'univers narratiu i la frustració provocada per les condicions de l'adaptació cinematogràfica. Així doncs, si el fòrum 'Aang Ain't white' sorgia per donar expressió al moviment de protesta contra el càsting d'actors blancs, el blog 'Racebending.com' posava el focus en un debat més ampli, centrant la conversa al voltant de qui pot encarnar un personatge asiàtic i com definim la identitat asiàtica sense caure en una perspectiva orientalitzant.

> They also struggle to describe how the show's Asian identity impacts their own fascination as fans, since they represent a wide spectrum of racial backgrounds and can be seen in some ways to view the show through an Orientalizing lens. Through a careful assessment of their discourse, we can see the term 'racebending' as part of a long history of racial masquerade that can work both to destabilize the fixity of identity, as well as to shore up racialized hegemonic power structures (Kido López, 2011: 432).

Com es veu reflectit en aquests debats, el problema de l'adaptació de *Avatar: The Last Airbender* amb actors blancs que encarnen personatges asiàtics és que forma part de la pràctica del 'whitewashing', una pràctica assentada en la indústria cinematogràfica que discrimina els actors racialitzats fins i tot alhora d'encarnar un personatge no caucàsic.

> The practice of using white actors to tell the stories of people of color has a long cinematic history. In the specific case of Asian Americans, there are countless examples of white actors taking on Asian characters such as Fu Manchu, Charlie Chan, or, famously. Mr. Yunioshi in Breakfast at Tiffany's. Similar to the adoption of 'blackface', the white actors participate in 'yellowface' by wearing prosthetics over their eyes, buck teeth, and garish costumes, often speaking in an exaggerated accent. Unfortunately, such practices have not disappeared; white actor David Carradine beat out Bruce Lee for the lead role of a Shaolin monk in the 1970s television show Kung Fu, and Rob Schneider played an offensively stereotypical Asian nerd in I Now Pronounce you Chuck and Larry in 2007 (Kido López, 2011: 434)

El whitewashing és una pràctica que té una llarga història en la indústria audiovisual occidental, i que és especialment perillosa perquè reifica la blanquitud com a invisible i dominant alhora. Sota la mirada occidental, el cos blanc és vist com un cos ètnicament neutre i és per això que pot representar-se a si mateix i a qualsevol altre, mentre que la resta de cossos, esdevenen cossos marcats i en conseqüència només es poden representar a si mateixos. En paraules de Dyer "this property of whiteness, to be everything and nothing, is the source of its representational power" (Dyer, 1999: 458). En paraules de Hall:

> The ideological effects of these cinematic representations never disappear; they are present constantly in popular culture. […] films do the ideological work of constructing and locating racial, gender, and class inequities within American social life. […] Films do not mirror the real world; they create their versions of it (Hall, 1996: x)

3.3.2. El cas de La sireneta: origen i evolució iconogràfica d'una criatura mitològica

Encetem el següent capítol posant el focus sobre un dels casos més mediàtics del fenomen del racebending: el live-action *The Little Mermaid* (2023). Abans però d'analitzar els canvis narratius i discursius presents en aquesta última adaptació de la Disney, així com en la seva estructura transmedial, farem un breu recorregut per l'evolució iconogràfica de la figura de la sirena. Comencem aquest

recorregut buscant-ne els orígens en els textos de l'Antiguitat clàssica, per passar després a les adaptacions que el moviment romàntic farà d'aquest mite clàssic al segle XIX, concretament amb el conte de Hans Christian Andersen, i arribant finalment a les reinterpretacions cinematogràfiques fetes per la companyia Walt Disney.

Cal matisar que, tot i ser la més coneguda, la Sireneta de la Disney és tan sols una de les moltes adaptacions cinematogràfiques que existeixen del conte de la sireneta, publicat l'any 1837 per l'escriptor danès, Hans Christian Andersen. Aquest conte és alhora la versió escrita d'un conte anònim del folklore popular, passat de generació en generació per transmissió oral i que té com a protagonista una criatura mitològica, la presència de la qual es remunta als textos de l'Antiguitat.

3.3.2.1. Origen de la sirena: entre el cel i la terra

Una de les primeres aparicions és la que trobem al text de l'Odissea, el segon dels dos grans poemes èpics en grec antic que atribuïm al poeta Homer. Segons aquest text, Ulisses es toparà amb la seva presència mentre tornava a casa, després de la guerra de Troia. Aconsellat per Circe, Ulisses manarà als seus mariners de tapar-se les orelles amb cera de manera que no puguin sentir el cant de les sirenes. Tanmateix Ulisses escull poder escoltar-lo però romandrà lligat al màstil del vaixell. Durant el trajecte, les sirenes cridaran a Ulisses pel nom propi i aquest demanarà desconsoladament als seus homes que l'alliberin, però els mariners, que havien estat ben advertits, no ho faran.

Com ens demostra aquest text, en la mitologia grega les sirenes eren criatures perilloses que atreien als mariners amb la seva música per provocar el seu naufragi. Resulta sorprenen però, que tot i ser una de les figures mitològiques més antigues lligades al mar, en origen, la sirena no era una criatura marina. De fet, a l'art grec primitiu, eren representades com a ocells amb cap de dona, amb plomes d'au i peus escamosos. Pel que fa a la genealogia, els poetes de l'antiguitat afirmaven que descendien de la mare terra (Chthon) i que habitaven a la terra ferma. En els textos d'Homer i d'Hesíode, se situa la terra de les sirenes en una illa florida, des d'on esperen l'arribada dels humans. Existeix una versió

del seu mite fundacional que afirma que les sirenes entraren en contacte amb l'aigua amb l'arribada de la nau Argo, quan el poeta Orfeu, que voreja l'illa, les va superar en habilitat musical i aquestes es varen suïcidar llençant-se al mar. Aquesta versió és particularment present a la Itàlia meridional, on s'explica que les sirenes, que pels grecs occidentals es deien Partenope, Leucosia i Ligeia, van ser arrossegades fins a les costes italianes i una d'elles, Partenope, va donar nom, en època antiga, a la ciutat del golf, més tard rebatejada amb el nom de Nàpols.

La ubicació costanera de les sirenes reflecteix la relació que tenien els grecs amb el mar, concretament amb el tipus de navegació practicada: la de cabotatge. Es tracta d'una navegació de barca petita que resseguia la línia de la costa i que trobava en les roques i les aigües poc profundes els perills principals. Com hem vist en aquests textos clàssics, els poetes ens descriuen justament aquestes illes i formacions rocoses com l'habitat natural d'aquest ésser mitològic, i així és com apareix representat també en les obres figuratives d'aquesta mateixa civilització, com ara a les gerres produïdes a Corint o Atenes entre el segle VI i V aC. Tanmateix, també existeixen representacions gregues i romanes que, inspirant-se en la narració escrita del mite, les figurativitzen com criatures híbrides a cavall entre la dona i l'ocell. En ambdós casos, les sirenes apareixen com aquests éssers híbrids, a cavall entre el món humà i el sobrenatural, i dotades de competències que només pertanyen al món animal, com ara la capacitat de cantar com els ocells i d'encantar, amb els seus sons, els sentits humans.

A partir de la meitat del segle VI aC, ell poetes i artistes, tant grecs com romans, comencen a representar la quadriga de Posidó, rei del mar, i de la seva dona Amfitrite, deessa de les aigües tranquil·les, tot acompanyat d'una processó de criatures marines. Sovint, hi apareix també el fill Tritó, representat com un jove de tors nu i cua serpentina, que tot bufant amb la seva conquilla, apaivaga les aigües o crida a la tempesta. Aquest tipus de representacions es multipliquen ja en època hel·lenística i donen lloc a una gran varietat d'imatges, d'éssers tant masculins com femenins, que acabaran connotant l'element aquàtic com un espai extra-humà, i als éssers que hi habiten, com a criatures beates i alhora immortals.

Els artistes romans, del III i IV segle aC fan d'aquesta iconografia una de les més

Detall d'una gerra de ceràmica àtica del segle V aC on es representa a Ulisses i les sirenes amb forma alada

recurrents sobretot pel que fa a dos tipus d'espais arquitectònics: als sarcòfags i paviments de les domus de les famílies patrícies i als edificis termals. Com diu l'antropòloga Loredana Mancini en el seu article sobre la imatge multiforme de la sirena a la cultura antiga:

> In un mare senza uomini, questi 'mostri felici' appaiono impegnati nei loro trastulli: nuotano in corteo al seguito di Poseidone e Anfitrite o di Afrodite; si corteggiano l'uno con l'altra, spesso al suono di tamburelli, cetre o conchiglie marine usate come buccine (Mancini, 2008: 10).

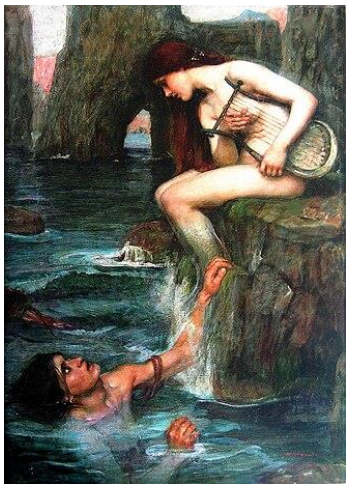
3.3.2.2. La *femme fatale* de les aigües: la sirena al centre d'una poètica del més enllà

Fent ara un salt a la baixa edat mitjana, concretament a partir del segle XIII, veiem com aquesta iconografia de la Sirena amb cua de peix, i per tant amb forma aquàtica, s'estableix com la seva morfologia definitiva. Al mar de les temptacions, aquest ésser marí esdevé la *femme fatale* de les aigües, símbol de la sexualitat transgressiva al femení. Més tard, al denominat 'segle de les llums', el moviment cultural, filosòfic i literari de la Il·lustració va cercar de reconduir aquestes criatures mitològiques dintre de les malles de la racionalitat científica, concretament de la classificació zoològica. Tanmateix, aquest intent racionalitzador no aconseguirà erradicar l'aura fantàstica que envolta aquest

ésser antic. I amb el gir romàntic del segle XIX, els poetes i artistes el tornen a posar al centre d'una poètica del més enllà, "símbol d'una natura primitiva i incontaminada" (Mancini, 2008).

> Nella seconda metà dell'Ottocento i mostri del mito classico vivono una nuova giovinezza. Seguendo la strada indicata da Gustave Moreau e Odilon Redon, i pittori simbolisti infrangono il sogno di un'antichità di luminosa bellezza perseguito dalla scuola parnassiana e popolano i loro quadri di creature inquietanti, metà umane e metà animali, tratte dalla mitologia greca. Sfingi, Chimere, Sirene incarnano i misteri della psiche e delle sue pulsioni: l'uomo si scopre ibridato con l'animale nella parte più riposta della sua coscienza, qualche decennio prima che Freud scopra l'inconscio (Mancini, 2008: 15-16).

A les acaballes del segle XIX i principis del XX comencem a veure com els artistes retroben en el mar i els seus habitants fantàstics l'objecte d'una vitalitat pagana. Pintors de la talla d'August Rodin, Gustav Klimt, Arnold Böcklin, John William Waterhouse o Edward Burne-Jones retraten amb les seves plomes fantasies marines poblades de sirenes que s'enduen tràgicament els seus amants al fons del mar i que personifiquen temes centrals pel moviment romàntic, com ho són la sexualitat i la mort. Com diu Mancini, la Sirena esdevé la quinta essència de la feminitat, tot figurativitzant el retorn a una unió originaria amb la natura a través d'aquesta fusió amb l'element aquàtic.



Ambdues pintures són de John William Waterhouse i retraten a dues sirenes, a mà esquerra tenim The Naiad (1983) i a mà dreta, The Mermaid

Com hem vist, l'origen de la criatura mitològica de la sirena el trobem en els textos de l'Antiguitat clàssica, tot i així cal remarcar que les històries de sirenes que ens han arribat a nosaltres i que han tingut una major influència en la nostra

literatura provenen del folklore nòrdic. A Alemanya, per exemple, trobem la llegenda de Loreley, la sirena del Rin, escrita pel poeta Heinrich Heine i que recull les històries de la tradició oral que expliquen com les filles dels rius i dels llacs – com ara Nixe o Ondine - arrosseguen sota l'aigua aquells a qui estimen. És precisament aquest poema alemany el que acabarà influenciant de manera decisiva l'epifania moderna de la sirena, escrita per Hans Christian Andersen.

3.3.3. D'Andersen a Disney: les reinterpretacions contemporànies d'un mite clàssic

Hem vist com les representacions artístiques i literàries més recents d'aquest ésser mitològic han acabat decantant-se per la figurativització femenina de la sirena, en detriment d'aquells trets masculins on hi apareixia amb cap masculí i barbut. I d'altra banda, s'han narcotitzat també els elements celestes i espirituals, derivats de la figura de la dona-ocell, per reforçar els elements aquàtics, presents en la dona-peix i impregnats alhora de significacions femenines.

Tanmateix, aquesta metamorfosi de la sirena no només ha estat de caràcter discursiu (és a dir, dels elements superficials de la narració) sinó també semio-narratiu (dels elements profunds de la narració). I així ho demostra el fet que en l'imaginari occidental la sirena ja no és vista com aquella criatura maligna i perillosa que amenaçava els herois en els textos de l'Antiguitat clàssica i els arrossegava cruelment a la perdició a través del seu cant, sinó que ha estat reinterpretada com el símbol de la luxúria i la incitació.

> La seducción sirénica dejó de ser auditiva para hacerse ante todo imagen visual. Era el aspecto de las bellísimas y desnudas damas de las aguas y sus gestos provocativos lo que tentaba a quienes las divisaban. Mucho más que su voz y su mensaje musical, aunque siguieran cantando (García Gual 2014: 13).

Més tard, amb el romanticisme alemany el mite rep una nova connotació: el de la seducció d'un amor impossible. És el cas de la Sirena d'Andersen, que encarna el rol temàtic de la sirena enamorada, ansiosa per canviar d'estatus i convertir-se en dona, al preu de bescanviar la seva cua de peix per dues cames humanes i casar-se amb el seu estimat mariner, tot renunciant al seu palau submarí (García Gual, 2014). Com veurem més tard, la tematització de l'amor

impossible present en el conte d'Andersen es perpetuarà a través de la adaptació cinematogràfica de Disney, tot i les diferències entre els dos textos.

Farem ara una anàlisi textual comparativa entre el conte de Hans Christian Andersen i les dues versions cinematogràfiques de Disney, de manera que ens permeti traçar les continuïtats i discontinuïtats, narratives i discursives, presents entre les diverses adaptacions. Aquesta anàlisi textual ens permetrà alhora destriar els semes nuclears, és a dir, els elements invariables, dels semes contextuals, és a dir, els que varien contextualment, d'una adaptació a l'altra, del personatge de la Sireneta, i entendre així l'evolució de la seva identitat al llarg de les diferents reescriptures.

3.3.3.1. De la oralitat a la literatura: el conte d'Andersen

Com hem dit, el conte de Hans Christian Andersen va ser escrit l'any 1836 i publicat l'any següent a Copenhage. La història té com a protagonista la sireneta, una sirena sense nom propi que viu al regne aquàtic juntament amb el seu pare, el rei del mar, la seva àvia i les seves cinc germanes. En la versió d'Andersen, quan una sirena compleix els 15 anys, se li permet pujar a la superfície una sola vegada i mirar el món exterior. Però quan la Sireneta fa els 15 anys i treu el cap a l'exterior, s'enamora d'un príncep i el salva de ser ofegat al mar a causa d'una tempesta.

Fruit d'aquest enamorament, la sireneta s'interessa pel món dels humans i la seva àvia li explica que els humans, si bé tenen un temps de vida molt més curt que el de les sirenes, que viuen 300 anys, quan moren tenen una ànima eterna amb la que continuen existint al cel, mentre que elles deixen d'existir i es converteixen en escuma de mar. La sirena, que anhela l'amor del príncep i l'ànima eterna, decideix visitar la bruixa del mar amb qui farà un pacte. Se li concediran unes cames a canvi de la seva veu, que era la més maca del món, i si aconsegueix enamorar al príncep, se li atorgarà una ànima immortal. Però la bruixa l'adverteix: a cada passa que faci la sirena sentirà un dolor insuportable i si no aconsegueix casar-se amb el seu estimat, morirà amb el cor trencat i convertida en escuma.

La Sirena accepta el pacte i beu la poció de la bruixa, però el príncep, al no poder sentir la seva veu, no la reconeix i s'acaba casant amb la princesa del país del costat, obeint les ordres de sa mare. La Sireneta, desesperada, espera la seva mort però abans que arribi el nou dia, les seves germanes li donen una daga, que la bruixa els hi ha donat a canvi dels seus cabells, perquè mati al príncep i així es pugui salvar. Tanmateix, l'amor que sent per ell l'hi impedeix i decideix llençar-se al mar. Finalment, en recompensa pels seus bons actes, la Sirena es converteix en un esperit eteri: una filla de l'aire.

3.3.3.2. De la literatura al cinema: l'adaptació animada de la companyia Walt Disney

D'aquest conte literari se n'han fet múltiples adaptacions, tant cinematogràfiques com teatrals, però la més coneguda és sens dubte l'adaptació animada, escrita i dirigida per John Musker y Ron Clements l'any 1989 amb la companyia Walt Disney Pictures. Amb aquesta pel·lícula, la companyia inaugurava una nova etapa de la seva història, coneguda amb el nom de Disney Renaissance i caracteritzada per produir pel·lícules basades en contes de fades, que culminaria l'any 1991, amb l'estrena de La Bella i la Bèstia, nominada a l'Oscar a la millor pel·lícula.

La Sireneta de la Disney està basada en el conte d'Andersen, però presenta alguns canvis, tant en la trama com en els personatges de la història original. La trama de la Disney té com a protagonista a Ariel, la filla menor del rei Tritó, que és una sirena insatisfeta amb la seva vida sota el mar i amb molta curiositat per món humà. Moguda per aquest gran interès, Ariel col·lecciona objectes de la terra i els guarda en una cova secreta, intentant imaginar-ne la seva utilitat. En contra dels advertiments del pare, la sireneta també s'aventura a pujar a la superfície, acompanyada del seu amic, el peix Flounder, i la gavina Scuttle.

És precisament en una de les seves escapades que Ariel es troba amb el vaixell del príncep Eric, qui celebra el seu aniversari amb la tripulació. L'esclat d'una tempesta, posa en perill al príncep, a qui Ariel no dubta en salvar i portar-lo a la platja. La Sireneta, enamorada del seu príncep, farà un pacte amb Úrsula, la bruixa del mar, que li concedeix un parell de cames durant tres dies a canvi de

la seva veu. Si en aquest temps Ariel aconsegueix un petó d'amor vertader del príncep, la transformació serà per sempre, en canvi si no ho aconsegueix, tornarà a convertir-se en sirena i quedarà sota el poder d'Úrsula.

La Sireneta accepta el pacte, però Úrsula jugarà brut i farà servir la veu de la sirena per convertir-se en una noia atractiva anomenada Vanessa i encantar al príncep. Quan el rei Tritó descobreixi l'engany, se sacrificarà per salvar la seva filla Ariel i Úrsula aprofitarà aquest intercanvi per apoderar-se del seu trident i fer-se amb el regne marí. Tanmateix, Eric aconsegueix finalment escapar de l'encanteri de la bruixa, s'enfronta amb ella i la mata. Per recompensar-lo, el rei Tritó transforma a la seva filla en humana i permet que ambdós es casin i visquin feliços.

Com podem veure, existeixen múltiples diferències entre la versió literària sortida de la ploma d'Andersen i l'adaptació cinematogràfica de la Disney. I és que si bé tota traducció és en si mateixa una reescriptura, en aquest cas estem davant d'una traducció intersemiòtica, és a dir, d'una traducció d'un llenguatge, en aquest cas, el textual, en un altre, l'audiovisual. Aquest tipus de traduccions s'enfronten al repte d'haver de reproduir un mateix efecte de significat jugant però amb materialitats diferents i per tant amb gramàtiques diverses.

En primer lloc, veiem com en el conte d'Andersen els personatges manquen d'un nom propi i responen al nom del personatge que representen. Andersen ens parla de la sirena, la bruixa, el príncep, el pare i l'àvia, noms que semblen fer referència als personatges que encarnaven les esferes d'acció delineats per l'antropòleg rus Vladimir Propp en la *Morfologia de la faula* (1928). En canvi, a l'adaptació cinematogràfica, aquests personatges es troben individualitzats sota un nom propi, que els dota d'un major gruix discursiu. Així doncs, la sirena és batejada amb el nom d'Ariel, el pare es diu Tritó, la bruixa Úrsula, i fins i tot el gos del príncep Eric - que ni tan sols parla - té un nom i es diu Max.

Aquesta assignació de noms propis als personatges de l'adaptació cinematogràfica està vinculada a la pèrdua del caràcter al·legòric que presentaven al conte literari, com en el cas de la bruixa, que si bé a la versió d'Andersen encarnava el mal absolut, a la pel·lícula, la seva maldat es veu

contextualitzada pel fet que, en el passat, va patir el greuge de ser expulsada del palau del rei. En altres paraules, si al conte els personatges eren dolents de manera quasi congènita, a la pel·lícula es desenvolupa una causalitat de les accions. Aquesta causalitat allunya la història de món del folklore i dota aquest espai del meravellós d'una certa historicitat.

Aquesta pèrdua de significats al·legòrics té com a conseqüència un augment en la complexitat dels personatges, que poden encarnar diferents rols temàtics i actancials. És el cas del personatge del rei Tritó, qui encarna el rol actancial de Destinant, quan encomana a la seva filla que l'obeeixi i segueixi l'exemple de les seves germanes, però també el de l'Ajudant, quan s'enfronta a Úrsula per salvar a Ariel i accedeix a transformar-la en humana. O també de la bruixa Úrsula, qui encarna el rol actancial d'Ajudant, quan concedeix les cames humanes a Ariel, i d'Oponent, quan saboteja l'enamorament i utilitza la seva veu per fer-se passar per ella mateixa.

D'altra banda, veiem com el caràcter al·legòric de la versió literària s'apreciava clarament en l'objecte de valor, ja que l'amor del príncep era només l'estadi intermedi per aconseguir una ànima immortal, mentre que a l'adaptació de Disney, el casament és l'objecte en si mateix. En altres paraules, el que era només el Programa Narratiu d'ús de l'obra literària, en aquest cas la trama amorosa, es converteix a la pel·lícula, en el Programa Narratiu de base. Així doncs, estem davant d'un canvi en l'estructura narrativa profunda del text, concretament de la component semàntica, que en última instància fa canviar el mateix significat de l'obra, que passa de tenir un propòsit moral, de caràcter espiritual (si obres bé tindràs una ànima immortal) a un propòsit amorós.

Aquesta transformació del sentit últim del text es veu reflectit en l'ús d'una figura que apareix al principi de l'obra: l'estàtua del jardí subaquàtic d'Ariel. Aquesta estàtua que la sirena troba entre les restes d'un naufragi, i guarda gelosament entre tants altres artefactes humans, figurativitza l'objecte del seu desig i és diferent d'una versió a l'altra. I és que si bé en el conte d'Andersen se'ns descriu com una imatge emblemàtica d'aquesta humanitat desitjada, que és preludi d'una ànima immortal, en la versió cinematogràfica té el rostre d'un humà en particular: el del príncep Eric. L'estàtua funciona, doncs, com un raonament

figuratiu i tematitza l'objecte de valor de cada text: la humanitat i l'amor, respectivament.

Pel que fa a la protagonista de la història, també trobem diferències substancials d'una versió a l'altra. La sirena d'Andersen encarna els rols temàtics de la "noia obedient" que, seguint els preceptes de la tradició, espera el seu quinzè aniversari per pujar a la superfície marina, mentre que l'Ariel de Disney desobeeix les directrius del pare i es mou empesa pel seu desig irrefrenable de conèixer el món dels humans.

> Es probable que las mayores variantes entre las dos versiones se produzcan a partir de la configuración diferenciada de los personajes. En efecto, la pequeña sirena del cuento, que responde al modelo de la mujer romántica, se transforma en el film en un arquetipo del adolescente de este fin de siglo. Aliviada de la carga trascendental adjudicada a su conducta en el relato literario, signado por un moralismo cristiano ausente en el film, la "criatura extraña, quieta" (Andersen, 1989: 94), la "tranquila y pensativa" sirena (Andersen 1989: 95) se transforma en una inquieta, curiosa y desobediente Ariel (Fernández, 2001: 178).

Veiem per tant un canvi significatiu en la configuració temàtica de la protagonista que, amb el seu acte de desobediència de les normes paternes, encarna el rol de la "noia rebel". Lluny de la representació moralitzant amb rerefons cristià que trobàvem al conte d'Andersen, la sirena disneyiana tematitza l'autonomia i axiologitza positivament la llibertat d'escollir el propi destí. Amb aquesta nova configuració, la sirena Ariel esdevé un exemple paradigmàtic dels nous valors juvenils, tot reflectint els canvis protagonitzats per la nova generació de joves de la segona meitat del segle XX.

Seguin amb l'anàlisi dels elements discursius, trobem també diferències pel que fa a la configuració de l'espai del relat. I és que si bé el conte d'Andersen portava en escena una ambientació que podríem etiquetar com a nòrdica, amb l'adaptació cinematogràfica, aquestes referències a la cultura escandinava es perden i deixen un únic rastre del lloc de l'enunciació literària: el nom del príncep Eric. Així doncs, trobem una desterritorialització de la història original acompanyada de l'aparició de certs elements ambientals d'altres cultures, com

ara la música amb connotacions caribenyes de la festa submarina, que segons el cranc Sebastià és inherent al món marí, o també la presència d'un cuiner francès al palau del príncep, que produeixen un efecte de cosmopolitanisme que va en detriment dels elements escandinaus presents a la versió literària.

Amb tot, veiem com els dos textos presenten més afinitats amb els relats de la tradició cèltica, provinents de les històries dels mariners que descrivien a les sirenes com a éssers mitològics amb poders profètics i com a símbol d'alguna calamitat futura. Tant en la versió literària com en la cinematogràfica, l'aparició de la sirena és seguida de l'enfonsament del vaixell del protagonista, confirmant d'aquesta manera la tradició fatídica que les acompanya des d'antic. A la pel·lícula, per exemple, el naufragi es produeix just després que Ariel manifesti el seu desig de conèixer el foc. D'altra banda, s'aprecia un canvi en el rol de la sirena durant l'episodi del naufragi, ja que en comptes d'enfonsar-lo fins a les profunditats marines l'arrossega fins a la platja, adoptant d'aquesta manera el paper de salvadora del protagonista masculí. Amb aquesta acció, la sirena pateix doncs un procés de resignificació, i passa de ser una criatura maligna, símbol del diable i de la maldat, a ser l'ésser misericordiós que decideix salvar l'ésser humà.

Un altre element fonamental que la sirena presenta tant en la tradició cèltica com en la mediterrània, i que es manté en aquests dos textos, és la veu, símbol de l'eloqüència i de la persuasió exercida a través del cant. La veu de la sirena és un dels semes fonamentals que caracteritzen a aquesta criatura mitològica i és precisament l'element que tant la sirena d'Andersen com la de Walt Disney han de sacrificar per tal de convertir-se en humanes i aconseguir l'amor del príncep. Tanmateix, aquest element es revesteix de diverses connotacions semàntiques, que són alhora axiologitzades d'una manera o d'una altra segons el text. Pel que fa a la pel·lícula, la valorització de la veu es fa reflectida de manera esclaridora en la cançó que l'Úrsula canta a l'Ariel quan l'intenta convèncer perquè la sacrifiqui a canvi de convertir-se en humana:

...te ves muy bien!
Tan sólo tu belleza es más que suficiente.
Los hombres no te buscan si les hablas,

a menos que los quieras aburrir.
Allá arriba es preferido
que las damas no conversen,
a no ser que no te quieras divertir
(...)
Admirada tu serás
si callada siempre estás.
Sujeta bien tu lengua y triunfarás.

En aquesta cançó, la dona és doncs valoritzada en tant que objecte, per la seva aparença física ("tan solo tu belleza es más que suficiente"). Així doncs, mentre que al conte la veu apareixia com a simple preu del sacrifici per obtenir una ànima immortal, a la pel·lícula es carrega d'altres significats. Ho veiem clarament amb aquest fragment on la bruixa intenta convèncer a Ariel que en el món dels humans, les dones sense veu són valoritzades positivament pels homes ("los hombres no te buscan si les hablas") i que si vol seduir al seu príncep més val que hi renunciï ("admirada tu seràs si callada siempre estàs, sujeta bien tu lengua y triunfarás"). Tanmateix, el desenvolupament de la història acaba negant narrativament aquesta concepció de la dona, ja que el príncep serà capaç de reconèixer a la seva estimada només a través de la veu, que la diferencia de la resta.

Finalment, veiem com els dos textos afirmen una jerarquia clara pel que fa als personatges de la història, organitzant-los en dues categories semàntiques diferents que articulen, d'una banda, el gènere i de l'altra, l'espècie, i que són:

Home vs Dona
Humà vs Animal

Veiem doncs com, en ambdues categories, la sirena ocupa sempre la posició de l'alteritat, ja que pel que fa a la categoria del gènere, és una dona, i quant a la categoria de l'espècie, està a cavall entre la humanitat i l'animalitat, encarnant el terme complexe del quadrat. Aquesta alteritat de la sirena ve donada pel fet que, per aconseguir el seu objecte de valor (que al conte és la immortalitat i a la pel·lícula, l'amor) s'haurà de casar amb un home, i d'altra banda, perquè ja sigui a la pel·lícula com al conte, es troba sempre envoltada de tota una sèrie de

personatges secundaris animals amb qui Ariel es comunica, com ara el peix Flounder, la Gavina Scuttle i fins i tot el gos del mateix príncep, Max.

3.3.3.3. De la Sireneta del segle XX a la Black Mermaid del segle XXI

El maig del 2023, es va estrenar el life-action remake d'aquesta pel·lícula, dirigida per Rob Marshall a partir del guió de Jane Goldman i David Magee. Es tracta d'una nova producció de Walt Disney Pictures que adapta la pel·lícula d'animació dels anys 80 a imatge real amb un elenc d'actors racialment divers, trencant així amb el propi cànon audiovisual de la companyia. En aquesta nova adaptació, Ariel és encarnada per l'actriu afroamericana Halle Bailey, en una decisió que va aixecar la polseguera a les xarxes socials i que va ser tant objecte de crítiques com d'admiració. Aquests canvis en la representació generen també nous efectes de significat i modifiquen l'estructura transmedial del personatge en qüestió. Posem doncs el focus en aquest nou text per desentrellar-ne els nous significats.

La primera escena de la pel·lícula obre amb la imatge d'un mar enterbolit i amb una cita del conte de Hans Christian Andersen: "But a Mermaid has no tears, therefore she suffers so much more". Aquesta referència a l'obra literària fa de marc enunciatiu del text cinematogràfic i activa en l'espectador tota una sèrie de coneixements intertextuals que fan que interpreti la pel·lícula com una adaptació del conte de l'escriptor danès. D'altra banda, amb aquesta frase se'ns descriu a la que serà la protagonista de la pel·lícula, la sirena, com un ésser tràgic - que pateix més que la resta perquè no pot plorar – oferint així les coordenades de lectura de l'obra: un drama mitològic.

A la primera seqüència ja hi apareix el protagonista masculí, el príncep Eric, que lidera la tripulació del vaixell i impedeix que els seus mariners matin el que ells pensen que és una sirena, però que en realitat no és altra cosa que un dofí. Amb aquesta primera escena es delinea una de les temàtiques principals de la pel·lícula, que és la confrontació entre els dos móns: el terrestre i l'aquàtic. L'Eric, però, amb la seva mostra d'empatia cap al regne animal, se'ns presenta com un personatge que anirà en contra d'aquest axioma. Aquesta posició fora del

sistema per part del príncep es referma durant el petit enfrontament que protagonitza amb el primer ministre, que li recorda que les seves responsabilitats estan al palau i on ell manifesta el seu desig de ser una altra classe de líder i d'obrir-se a l'exterior; i també a la tornada al palau reial, on s'ha mare, la reina, l'adverteix que el mar és ple de criatures que volen el mal als humans i li recorda que els seus deures es troben dintre dels límits del palau.

Aquest desig de conèixer altres mons és compartit per l'Ariel, la filla del rei Tritó, que desafia els preceptes del pare i puja a la superfície, on coneix al jove príncep. L'Ariel expressa en repetides ocasions al llarg de la pel·lícula el seu desig de conèixer els humans, i fins i tot arriba a defensar la seva bondat davant del pare i la resta de germanes, que són incapaços de veure'ls amb bons ulls. Aquest desig compartit pels dos protagonistes de conèixer l'altre es manifesta, a nivell figuratiu, a través de dues estàtues, que ambdós guarden gelosament. En el cas de l'Ariel, es tracta de l'estàtua de la proa del vaixell del príncep, que s'enfonsa durant el naufragi i que ella guarda en el seu jardí subaquàtic d'artefactes humans, i en el de l'Eric, de la petita sirena que guarda a la sala de les meravelles trobades durant els seus viatges.

L'Ariel amb l'estàtua humana al seu jardí de les meravelles

L'Eric ensenyant a l'Ariel la figura de la sirena

Si bé l'estàtua humana, que l'Ariel admira en el seu jardí, reprèn el motiu figuratiu present tant al conte com a la pel·lícula animada, en aquest cas veiem com aquesta estàtua no representa a l'Eric ni a cap home en concret, sinó que encarna a la humanitat en el seu conjunt, passant de representar una unitat partitiva – en tant que selecció d'un home concret - a encarnar una totalitat partitiva – en tant que es refereix a la humanitat com a actor col·lectiu. Pel que

fa a l'estatueta de la sirena de l'Eric, aquesta apareix per primera vegada en aquesta adaptació i serveix per figurativitzar l'objecte de valor del príncep: el món subaquàtic.

Així doncs, veiem com en aquest nou text l'Eric presenta una complexitat narrativa que en l'anterior pel·lícula no tenia, passant de ser el simple objecte del desig de la sirena a convertir-se en un personatge marcat per nous rols – el de príncep enamorat però també el d'explorador valent - i noves modalitzacions – voler conèixer noves cultures i haver de complir amb les seves obligacions a palau-. Aquesta major profunditat del personatge es tradueix en una major presència d'escenes on ell hi apareix, i té com a conseqüència la incorporació del seu punt de vista alhora de construir la perspectiva narrativa de la pel·lícula.

Com dèiem, la temàtica de la confrontació es delinea des de l'obertura de la pel·lícula i s'anirà reafirmant al llarg d'aquesta en escenes protagonitzades pels dos actors col·lectius en qüestió, i que són el regne aquàtic i el regne terrestre. Cal dir però, que en el delineament del món terrestre hi apareix un nova configuració temàtica, que caracteritza aquesta adaptació i la diferencia de la resta. I és que mentre la configuració del món aquàtic sembla reprendre tota una sèrie de característiques presents en la tradició literària - com ara el fet que les sirenes suposen un perill pels humans i que són responsables del naufragi dels seus vaixells - quan es descriu el món terrestre, se'n parla des d'una perspectiva molt contemporània. Fixem-nos en la descripció feta pel rei Tritó i referida als danys causats pels naufragis al fons marí: "són l'espècie més perillosa que existeix; fan malbé les nostres aigües, destrueixen els esculls, no tenen cap respecte per l'equilibri dels oceans". En aquesta descripció hi trobem els ecos de la lluita mediambiental, que tan caracteritza el nostre present i que assenyala les accions humanes com a nocives per a l'entorn que l'envolta. No és casual doncs que els protagonistes de la història es caracteritzin justament per defensar el respecte cap a l'Altre, un respecte que s'expressa en aquesta necessitat de conèixe'l.

Una altra temàtica que es veu reforçada en aquesta adaptació, i que entronca amb el tema del respecte mutu, és el de la diversitat. La posada en escena de la diversitat travessa com un fil vermell tota la pel·lícula i el veiem tematitzat a través

de diferents recorreguts figuratius, com ara en la sortida en què l'Eric i l'Ariel es passegen en carruatge pels carrers del poble i ballen al mercat barrejant-se amb la resta de la gent. Es tracta d'una seqüència que posa en escena aquest desig d'obrir-se i d'estar amb els altres. Així doncs, si l'Ariel i l'Eric encarnen l'obertura, el rei Tritó i la mare del príncep, representen el tancament, i en conseqüència, els protagonistes de la història hauran de trencar amb l'antiga axiologia per tal de poder afirmar els seus valors.

Aquesta isotopia de la diversitat es veu representada també a través d'altres elements discursius presents a la pel·lícula, com ara la multiplicitat d'ètnies presents tant entre els membres del regne aquàtic com els del món terrestre. I és que si bé a l'anterior adaptació, les germanes d'Ariel eren totes blanques i es deien Attina, Alana, Adella, Aquata, Arista i Andrina, ara cadascuna d'elles presenta uns trets físics diferents, representant així la varietat dels diferents oceans que conformen el món marí. Aquesta varietat es veu reflectida també en els noms de les sirenes, que ara es diuen Caspia, Indira, Perla, Karina, Mala i Tamika. La diversitat ètnica és també present al món terrestre, on la majoria de la gent del poble són negres o de raça mixta, i també al palau, on sa mare, la reina és una dona negra, i el primer ministre, i conseller de la reina, és també un home racialitzat.

Germanes de l'Ariel reunides amb el pare, el rei Tritó

El príncep Eric amb sa mare, la reina, al palau

Pel que fa a les famílies dels protagonistes, aquesta diversitat es reprodueix quasi com en un mirall, creant tota una sèrie de paral·lelismes entre el món de l'Ariel i el de l'Eric. Així doncs, veiem que en el cas de l'Eric, ell és un noi blanc mentre que sa mare és una dona negra i el pare és absent perquè va morir en un naufragi. En el cas de l'Ariel, aquesta configuració racial es dona justament a la inversa, ja que ella és racialitzada mentre que el rei Tritó és blanc i sa mare també va morir i per tant tampoc hi apareix. Tanmateix, aquesta configuració ètnica dels personatges no sembla tenir cap rellevància narrativa, més enllà de posar en escena dos mons racialment i culturalment heterogenis.

Aquesta pluralitat racial se situa també en un espai geogràficament i històricament imprecís. L'acció terrestre transcorre en una illa envoltada de palmeres i altres tipus de vegetació tropical. El palau de l'Eric i la seva familia se situa al cim d'una muntanya i presenta una arquitectura d'estil medieval, amb muralles i torres de guaita que l'envolten. El mercat del poble és ple de gent racialment diversa, vestits amb colors animats i, tot i que el mercat presenta una gran varietat de productes, com ara fruites i verdures però també barrets i vestits, no n'hi ha cap que s'identifiqui amb una cultura o un país en concret. L'única coordenada històrica present a la pel·lícula, i que pot servir a l'espectador per situar la trama en un moment cronològic concret, és quan l'Eric li ensenya un mapa a l'Ariel i li parla de l'imperi del Brasil, una entitat històrica que va existir durant el segle XIX. Aquesta dada és reforçada per la presència del vestuari de l'època, amb les dones encorsetades i amb grans faldilles, els homes amb armilles i tirants sobre les camises i els traginers amb els carruatges de burros.

Escena del mercat quan l'Ariel i l'Eric interactuen amb la gent del poble

Quant a la veu de l'Ariel, en aquesta adaptació ja no presenta la càrrega sexista que tenia en l'anterior pel·lícula, i l'única explicació que la bruixa Úrsula dona quan l'obliga a renunciar-hi és que no seria just mantenir el do de la veu que tenen les sirenes sent també humana. Una continuïtat respecte l'anterior pel·lícula que sí que veiem en aquesta adaptació és que se segueixen justificant la maldat o la bondat dels personatges, allunyant-los del caràcter al·legòric que presentaven en el conte d'Andersen. En aquesta versió, la bruixa és dolenta perquè va ser expulsada de palau i vol venjar-se del pare de l'Ariel; el rei Tritó no vol saber res dels humans perquè fan malbé els mars; i la mare de l'Eric, la reina, tem el regne marí perquè pensa que són els responsables dels naufragis que pateixen els seus mariners. De fet, els personatges de la pel·lícula també són capaços de canviar i de transformar els seus rols actancials, com en el cas del rei Tritó que encarna el rol de Destinant, quan prohibeix a Ariel pujar a la superfície, però també d'Opositor quan projecta tota la seva ira sobre el jardí de les meravelles d'Ariel, destrossant l'estàtua humana que la seva filla hi guarda gelosament, i finalment d'Ajudant accepta el desig de l'Ariel de viure entre els humans i la transforma en humana.

I per acabar veiem també com en aquesta adaptació cinematogràfica es repeteix el final feliç que s'incorporava en la pel·lícula anterior, diferenciant-se així del conte d'Andersen, on la sirena no aconseguia l'amor del príncep. La decisió d'incorporar un final feliç en les dues versions de Disney reflecteix l'evolució

protagonitzada pels contes de fades a finals del segle XIX, quan aquestes històries van deixar de ser considerats literatura per a adults i es van convertir en històries per a un nou tipus de públic: els infants. És per això que, a partir d'aquest moment, les noves versions dels contes, tant escrites com cinematogràfiques, incorporen el denominat 'final feliç' com a cloenda del relat.

Cal matisar que, si bé el casament de l'Ariel i l'Eric es dona com una continuïtat respecte de l'anterior pel·lícula, en aquesta adaptació vehicula tota una sèrie de significats que no estaven presents en la versió animada. Aquests significats és manifesten de manera explícita en el discurs de la reina humana, que encarna el rol de Destinant, i amb el que sanciona el casament del seu fill amb la sirena.

> Reina humana: - Els nostres mons han estat massa temps sense entendre's. El vostre casament marca un nou començament per a tots. Surt a explorar i canvia el món. O fes el que hagis de fer per no quedar-nos enrere.

Així doncs, el casament entre l'Ariel i l'Eric es carrega de força simbòlica, ja que transcendeix la simple unió individual dels dos protagonistes per a fer-se metàfora d'un canvi de paradigma relacional entre els dos mons. Es tracta, com diu la reina, d'un nou començament per a les dues espècies, que a partir d'ara deixaran enrere els temps de la confrontació per emprendre el nou camí de l'acceptació i l'entesa. I així ho demostra l'última escena de la pel·lícula, on veiem per primer cop sirenes i humans convivint en un mateix espai, per sobre de la superfície marina.

Escena final on es veuen els membres dels dos regnes, l'aquàtic i el terrestre, units en un mateix espai

3.3.3.4. #NotmyAriel? La identitat de la Sireneta

Hem afrontat aquest capítol amb la intenció d'analitzar els canvis en l'estructura transmedial del personatge de la Sireneta i per fer-ho hem realitzat un anàlisi comparatiu entre tres adaptacions: el conte de la sireneta de Hans Christian Andersen, l'adaptació animada de Disney i el seu life-action remake. Com dèiem, l'última adaptació de la companyia Walt Disney s'ha erigit com a exemplar paradigmàtic del racebending, un fenomen caracteritzat per adaptar pel·lícules clàssiques amb personatges racialitzats i trencar així amb les dinàmiques d'una indústria hegemònicament blanca que excloïa qualsevol tipus de cos no blanc. Així doncs, hem vist com la companyia de la Walt Disney apostava per una sirena negra encarnada per l'actriu racialitzada Halle Bailey, que es convertia en el rostre de la nova icona del moviment per una representació inclusiva.

Aquest canvi en la representació ètnica del personatge no només ha despertat admiració sinó també rebuig per part d'un sector de la població que es negava a reconèixer en aquesta nova encarnació el personatge clàssic de la sireneta, i s'expressava a les xarxes socials fent servir el hashtag #notmyAriel. Aquest tipus de resposta genera tota una sèrie de preguntes al voltant de la identitat d'un personatge transmedial com el de la Sireneta, que ja formulàvem a l'inici del capítol i que ens fan reflexionar sobre què és el que ens permet reconèixer un mateix personatge i, en conseqüència, sobre com es pot definir la seva essència.

En aquest sentit, el personatge de la Sireneta resulta especialment interessant perquè presenta les característiques pròpies d'un personatge de natura serial, que són, en primer lloc, tenir una natura plurimedial, ja que ha estat representada en diferents tipus de mitjans, com ara el literari i l'audiovisual, i també constar d'un fort moviment de fandom al seu voltant, caracteritzat per portar a terme tot una sèrie de pràctiques que s'emmarquen dintre de les anomenades "grassroots" (Jenkins, 2006).

Aquestes qüestions sobre la identitat del personatge parteixen de la consideració d'aquest com un objecte significatiu en si mateix, en tant que se'l pot reconèixer independentment del context narratiu. Reprenent les reflexions barthesianes, el personatge apareix com un conjunt de semes idèntics, que a força d'aparèixer conjuntament una vegada i una altra, semblen fixar-se sota un mateix nom

(Barthes, 1970). Segons l'autor, podem entendre el personatge com un producte combinatori on el nom propi funciona com un camp magnètic d'aquests mateixos semes. Aquesta definició ha estat matisada per altres autors, com per exemple Marsciani, que argumenta que el nom propi és més aviat el punt d'origen del cos de la significació, és a dir, que actua com a "principi de la donació de significat" (Marsciani, 2012: 148).

> Il corpo sarebbe […] una topologia che rende disponibili i posti che gli elementi in gioco vanno ad occupare, il corpo sarebbe quell'ordine o dimensione in cui le relazioni "prendono valore", in un processo di trasferimenti e trasformazioni che partono dal corpo e tornano al corpo, che cioè si danno come sue emergenze, come sue riformulazioni o metamorfosi, all'interno di un generale processo di organizzazione della materia. (ivi: 133)

Sota aquesta perspectiva, el nom del personatge apareix com el nucli des d'on s'irradia la significació, o en altres paraules, com una topologia de components sèmiques, que són els elements capaços de dotar de significat un enunciat. Així doncs, podem considerar el nom propi del personatge com el punt de partida de la posada en discurs d'un personatge, un nom que, a través de la convocació de les components sèmiques, converteix l'actor en un semema plenament significant i, per això mateix, reconeixible (Villani, 2020).

Partint d'aquestes premisses, reprenem doncs l'anàlisi de l'estructura transmedial del personatge de la sireneta per tal d'individuar i classificar les components sèmiques que conformen l'essència del mateix personatge. Per tal de poder-les destriar es tractarà de valorar-ne les funcions i la capacitat d'atribuir al personatge el propi significat. Com mencionàvem al principi del capítol, la semiòtica, de fet, proposa una doble divisió de les components sèmiques: els semes nuclears i els semes contextuals. Els semes nuclears són les qualitats pròpies del lexema/semema, que en aquest cas equivaldria al personatge, mentre que els contextuals serveixen per col·locar-lo en un entorn de significat i poden variar d'un text a un altre (Marsciani e Zinna 1991: 40).

Així doncs, en l'anàlisi comparatiu del conte d'Andersen i de les dues adaptacions cinematogràfiques de la companyia Walt Disney han emergit diversos elements que es repeteixen de manera constant en els tres textos i que ens ajuden a reconèixer al nostre personatge. Aquests elements serien els

semes nuclears de la Sireneta i es poden classificar alhora en semes físics, semes circumstancials i semes caracteritzants. Si els semes físics engloben tots aquells elements que caracteritzen l'aparença física del personatge, com ara el fet de ser una jove sirena pèl-roja i de tenir primer cua de sirena i cames d'humana després, els semes circumstants són elements que vinculem amb el personatge i que es troben a mig camí entre els semes plàstics i els contextuals. En paraules de Villani:

> Immaginando il contesto come una "bolla" che circonda l'ipotesi puntiforme del personaggio, resta un'area vuota all'interno di essa: questa comprende gli elementi che stanno a metà tra personaggio e contesto, che sembrano potersi "staccare" dal primo ed essere proiettati verso l'esterno, pur mantenendo un forte rimando di significazione; questi elementi sono i semi nucleari circostanti, chiamati così perché creano un "intorno" del personaggio attraverso cui si irradia la significazione (Villani, 2020: 235).

Entre aquests semes circumstants trobem doncs el fet de ser la filla més jove del rei Tritó, el fet d'anar sempre acompanyada dels seus amics i alhora Ajudants, que són el peix, la gavina i el cranc (a les pel·lícules anomenats Flounder, Scuttle i Sebastian) i finalment també el fet de posseir una veu especial, que és justament el que la fa reconeixible (o no-reconeixible) davant dels ulls del príncep. I per últim, trobem els semes caracteritzants, que són elements que delineen el caràcter del personatge i que el fan reconeixible en situacions concretes. En aquest cas, els semes caracteritzants de la sireneta serien la curiositat pel món exterior i el desig pels humans, que la porten a desobeir la norma de pujar a la superfície per salvar el príncep.

Tots aquests elements – físics, circumstants i caracteritzants- fan part dels anomenats semes nuclears i es caracteritzen per vehicular el personatge, per posar-lo en discurs de manera que sigui reconeixible als ulls de l'intèrpret.

> Osservando brevemente l'azione di queste tipologie di semi nucleari, appare evidente una loro caratteristica unica: essi sono in grado di farsi carico autonomamente della significazione del personaggio e diventarne veicoli che si distaccano da esso (ibidem). I semi nucleari appaiono quindi come sorte di "veicoli di débrayage", al momento in cui sono caricati del significato del personaggio, diventandone così deittici all'interno di qualsiasi testo, senza la necessità che il personaggio sia presente insieme a loro.

Tanmateix, el personatge pot presentar altres elements que canvien d'un text a un altre, d'una traducció a una altra. Es tracta dels elements contextuals i precisament són invariables perquè no determinen la seva identitat. En el cas de la sireneta, es tracta d'elements narratius com ara les condicions del pacte amb la bruixa Úrsula o el casament amb el príncep, i també d'elements discursius, com ara el mateix nom d'Ariel, que en aquest cas apareix només en les adaptacions cinematogràfiques. De fet, el títol tant de l'obra literària com de les audiovisuals, i pel qual s'identifica a la nostra protagonista és sempre La Sireneta (*The Little Mermaid,* o en danès, *Den lille havfrue*). Entre els elements discursius contextuals, també trobem un canvi en la posada en escena de l'espai, i és que si bé al conte d'Andersen es parlava d'una ambientació nòrdica, en les adaptacions cinematogràfiques de Disney, qualsevol referència a la cultura escandinava desapareix (quedant només el nom del protagonista masculí, el príncep Eric). Aquesta desterritorialització del relat ve acompanyada de l'aparició de tota una sèrie d'elements ambientals amb connotacions caribenyes, que ja apareixien a l'adaptació animada del '89 i que queda reforçada sobretot en el life-action remake del 2013. Entre aquests elements trobem la presència de fruits tropicals al mercat i de personatges racialitzats entre la gent del poble i el regne aquàtic, entre els quals destaca la nostra protagonista Ariel. Tanmateix, aquesta nova ambientació no arriba mai a definir-se clarament, portant en escena una espècie de no-lloc marcat per un efecte de cosmopolitanisme evanescent.

3.4 De Malvades a Antiheroïnes. El cas de Malèfica.

Si bé en el capítol anterior posàvem el focus en la nova representació racial de les pel·lícules de Disney, ara ens centrem en els canvis en la representació de gènere. I és que en els darrers anys, Disney ha produït tota una sèrie de live-action *remakes* de pel·lícules clàssiques entre els quals trobem una sèrie d'adaptacions que mostren una clara intenció d'actualitzar el tipus de representació de la feminitat. És el cas de *Maleficient* (2014) i *Maleficient: Mistress of Evil* (2019), seqüela de l'anterior pel·lícula, i *Cruella* (2021), dos reboots de les pel·lícules *Sleeping Beauty* (1959) i de *101 Dalmatians* (1961), respectivament, que pretenen resignificar el personatge de la vilana i presentar-la com la protagonista de la nova narració.

A l'univers de Disney, la figura de la vilana havia estat, fins ara, una construcció narrativa que reproduïa tota una sèrie d'estereotips de gènere. Malvades com ara l'Úrsula de *La Sireneta*, la Malèfica de la *Blancaneus* o l'Estella dels *101 Dàlmates* es caracteritzaven per ser dones grasses, velles i lletges, venjatives i ambicioses que es contraposaven a la feminitat passiva, bella i virtuosa. Aquest tipus de personatges encarnaven una representació unidimensional de la maldat absoluta alhora que reforçaven tota una sèrie de prejudicis sobre la feminitat dissident. En el cas de la pel·lícula de Maleficent (Robert Stromberg, 2014), Disney proposa una relectura de la vilana femenina i ofereix un nou personatge que sembla presentar tota una sèrie de motivacions pròpies i traumes personals que volen complexificar la relació de la feminitat amb el poder i la maldat.

Així doncs, en aquest capítol analitzem fins a quin punt aquest tipus de reinterpretacions subverteixen els arquetips tradicionals de la vilana femenina i quins elements, narratius i discursius, caracteritzen aquestes noves representacions femenines. A través d'una lectura comparada entre el clàssic i el *reboot*, explorarem com Disney ha resignificat la imatge de l'antiga vilana per adaptar-la als nou codis culturals del present. Abans, però, d'endinsar-nos en l'anàlisi farem una breu panoràmica sobre l'origen i l'evolució de la figura de la bruixa, arquetip de la dona malvada, per poder traçar les continuïtats i discontinuïtats presents en les representacions de les malvades contemporànies.

3.4.1. De fades a bruixes: la resignificació de la feminitat

Des de ben antic, la figura de la dona amb poders sobrenaturals ha estat ben present en la literatura centro-europea. Ja des de la Grècia clàssica, trobem relats que ens parlen de deesses, parques, nimfes, fades i bruixes, unes figures del meravellós que compartien rols narratius i arrels comunes però que s'han anat transformant al llarg dels segles com a resultat dels canvis socials que ha protagonitzat la dona en cada època històrica. Així doncs, posar el focus en l'evolució de la fada medieval a la bruixa moderna ens permet també entendre els canvis en la concepció de la feminitat al llarg del temps.

En la literatura europea dels segles XII i XIII, la fada era considerada una figura sobrenatural, amb poders màgics que tenia un paper narratiu clau en el desenvolupament de l'acció de l'heroi cavalleresc. Segons la medievalista Truyols (2021), el seu origen s'ha de buscar en les figures de la literatura clàssica de la parca o la nimfa, però també de la tradició celta, com ara les deesses dels bosc.

> El seu encaix en els relats medievals implicava esdevenir una mena de personatges centrals en la representació de la retòrica del *deus ex machina* en favor de l'honor del cavaller, però també per aparèixer com a obstacles que cal superar —evitant la *recreantisse*— per finalitzar l'aventura cavalleresca i obtenir la glòria dins l'estament (Truyols, 2022).

Per Truyols, un dels exemples paradigmàtics d'aquesta evolució de la fada benevolent a l'ésser maligne de la bruixa el trobem en la figura de la fada Morgana, germana del rei Artús per part materna i deixeble de l'arxiconegut mag Merlí. De fet, la terrible bruixa Morgana que ha arribat als nostres dies i que la representa com a enemiga del monarca i destructora dels ideals cavallerescos no és altra cosa que el resultat d'un conjunt de modificacions literàries que es van succeir a finals de l'edat mitjana. Així, la fada Morgana que apareixia a la *Vita Merlini,* obra de l'autor normand-gal·lès Godofrè de Monmouth i publicat als voltant del 1150, i que la representava com una de les nimfes de l'illa d'Avalon que curava els cossos humans i coneixia totes les herbes sanadores, es transforma a un cert punt en la reina Morgana de Gòra, experta en l'art de la nigromància, les herbes tòxiques i els objectes encantats.

Segons Truyols (2021), es tracta d'un canvi progressiu, ja que les característiques de la fada i de la bruixa s'intercalen en un mateix personatge, que passa de ser considerat una cosa o una altra, no només en obres coetànies, sinó també en el transcurs d'una mateixa obra. Aquest canvi de categorització, i conseqüentment, d'axiologització d'aquest personatge femení, s'accentua a mesura que avança l'edat mitjana. Les causes d'aquest canvi de representació de la fada -i en general de la feminitat- s'han de buscar en certes transformacions que s'esdevenen en el plànol estructural de la societat entre finals de l'edat mitjana i principis de l'edat moderna.

3.4.1.1. La bruixomania: entre la realitat i la ficció

Ens remuntem doncs a l'any 1424 per trobar el primer document legislatiu que condemna el crim de bruixeria, signat a les valls del Pirineu català per prohoms de la vall d'Àneu. Es tracta del primer document que ens parla de la caça de bruixes, un fenomen de violència feminicida que s'estendrà ràpidament per la resta d'Europa.

> El desencadenament posterior a escala europea de brots de mencions eclesiàstiques relatives al tema de la bruixeria es farà palès amb la realització del Concili de Basilea, l'any 1431 i la publicació del *Malleus Maleficarum* —Martell de les Bruixes— l'any 1487. En el primer, s'instaurà el debat i la condemna de la bruixeria. En el segon, es consolidà la caça de bruixes en un escrit redactat pels inquisidors dominicans Heinrich Kramer i Jacob Sprenger amb el beneplàcit del papa Innocenci VIII. S'instauren les bases d'un dels majors feminicidis de la història de la humanitat (Truyols, 2022).

Es tracta d'un fenomen repressiu que es va donar a Europa entre el 1450 i el 1750, tot i que els episodis més sagnants es van concentrar en dos períodes, el primer entre el 1450 i el 1500, i el segon entre el 1580 i el 1650, on es calcula que van ser processades unes cent deu mil persones, de les quals seixanta mil van ser executades (Alcoberro, 2007). La persecució de les bruixes suscita tot un seguit de preguntes amb respostes incertes, i és que la condició civil -i per tant no eclesiàstica- de la majoria de tribunals que van encausar-les i condemnar-

les invalida la narrativa que vol vincular la repressió de la bruixeria amb l'ascens de la intolerància religiosa com a únic factor.

De Lamiis et Pythonicis Mulieribus (De bruixes i dones divines), c. 1489. És un dels primers llibres sobre bruixeria dels que es té constància i és obra de l'alemany Ulrich Molitor.

Si bé els primers processos contra bruixes es van produir a principis del segle XV en les regions alpines de França i Suïssa, a mitjan segle XV, ja s'estenien per altres territoris de l'Imperi alemany i del continent en general. Segons l'historiador Agustí Alcoberro, la major part de les persones encausades eren dones que haurien comès actes de culte al diable, rituals nocturns, orgies, assassinats i practiques antropofàgiques amb infants (Alcoberro, 2007).

> En gairebé tots els casos, les víctimes responen a la imatge que encara avui es té de la bruixa. Les víctimes eren, efectivament, dones –en un percentatge que en la majoria de regions superava el 75 %– d'edat avançada, d'estrats socials humils i que vivien soles (solteres o vídues) (Alcoberro, 2007).

Trobem diferents factors que expliquen aquest augment de la repressió contra la dona. El primer és l'auge de la bruixomania, és a dir de la publicació de tot un seguit de tractats demonològics que van contribuir, d'una banda, a conceptualitzar la bruixeria, i de l'altra, i gràcies a la difusió de la impremta, a popularitzar-la; però després també trobem l'efecte de les reformes protestants, de la Contrareforma catòlica i de l'augment de la intransigència religiosa; i finalment, l'anomenada crisi del segle XVII. Pel que fa a l'últim factor, veiem com des de mitjan segle XVI l'economia europea es trobava en plena transformació capitalista, cosa que va generar tota una sèrie de canvis tant en l'àmbit social com en el geogràfic. Els indicadors assenyalen un estancament i disminució de

la productivitat agrària de caràcter general. A més, un bon nombre d'indicis confirmen també un canvi climàtic amb conseqüències a escala planetària.

> D'aquesta manera, el segle XVII també ha estat definit com «una petita edat glacial» caracteritzada a Europa per uns hiverns llargs i freds, per uns estius frescos i humits, i per la freqüència dels fenòmens atmosfèrics excepcionals. En aquest sentit, els testimonis dels coetanis, tant els escrits com els iconogràfics, són prou reveladors. Les modificacions climàtiques poden explicar, en part, la situació d'estancament o de reculada de l'agricultura, sobretot si tenim en compte el nivell escàs de desenvolupament tecnològic d'aquella època (Alcoberro, 2007).

Així doncs, veiem com aquesta denominada era glacial produirà tota una sèrie de males collites que seran un element precipitador de l'inici de la caça de bruixes. Aquest canvi climàtic, juntament amb la formació de l'Estat modern, i de les conseqüents guerres estatals que se sobrevingueren, tindran un efecte econòmic amb conseqüències devastadores per a les comunitats pageses. La pauperització de la població portarà a la polarització social que, sumada a la consolidació de nous dogmes, tant en l'àmbit catòlic com en els reformistes -luterans i calvinistes- contribuiran a generar un clima d'intolerància i de combat contra qualsevol forma d'expressió heterodoxa.

> La pagesia passava per una època de canvis estructurals que afectaven el sistema de relacions feudals i, al seu torn, a les dinàmiques de treball del camp modificades pel nou sistema econòmic creixent [...] En aquest punt, la figura de la bruixa, com a amenaça als pilars principals del desenvolupament econòmic fou el pal de paller d'una transformació econòmica clau en el transcurs històric del moment (Truyols, 2022).

Així doncs, veiem com el malestar social derivat dels canvis socials i econòmics de finals de l'edat mitjana i inicis de l'edat moderna trobarà en la figura de la bruixa el seu cap de turc. Resulta interessant evidenciar com en les acusacions de les bruixes del segle XV al XVII hi apareixen les mateixes descripcions que trobàvem ja en els relats dels segles XIII i XIV. Per exemple a *Lancelot*, obra publicada al segle XIII (d'autoria desconeguda) que recull la història del rei Artur i els cavallers de la Taula Rodona, es descriu Morgana com a luxuriosa,

rancorosa, deslleial i malèvola, i també se'n diu que havia estat educada en l'art dels encantaments i l'ús d'herbes i beuratges. O també a *La mort d'Artús*, a la versió de Thomas Malory publicada el 1485, es descriu a Morgana com el dimoni a la terra i se l'acusa de mudar el físic, de fer servir herbes i ungüents i de practicar la nigromància.

Esquerra. L'adoració del dimoni transformat en boc. c. 1460. BNF. © foto: Bibliothèque Nationale de France.

Dreta. Primeres representacions del sàbat. Traité du crisme de Vauderie. c. 1460. BNF. © foto: Bibliothèque Nationale de France

Tanmateix, la imatge negativa d'aquest ésser maligne amb poders màgics conviurà amb la imatge positiva de la fada. Aquesta dicotomia, entre la fada i la bruixa, es troba present tant en un mateix personatge com entre diferents personatges. És el cas del desdoblament entre la Morgana i la Dama del Llac o Morgana i la reina Ginebra presents a les llegendes del rei Artur. Aquesta coexistència entre els dos tipus de representació en la literatura de l'època ens confirma la presència d'una doble moral aplicada a les figures femenines en els relats de finals de l'edat mitjana. Així doncs, veiem com la figura de la bruixa, que es va perseguir amb fanatisme des de finals de l'edat mitjana en molts països d'Europa, havia estat configurada literàriament segles enrere.

3.4.2. La Bella Dorment: la reescriptura d'un conte de fades

Malèfica (Maleficient, 2014) és justament una pel·lícula que porta en escena aquesta evolució de la fada benigne a la bruixa malèvola que analitzàvem en el

capítol anterior. En aquest cas, l'evolució d'aquests rols narratius es dona en un mateix personatge, el de Malèfica, encarnat per la famosa actriu estatunidenca Angelina Jolie. Amb aquesta pel·lícula, Disney portava de nou a la gran pantalla la història de La Bella Dorment (1959), una pel·lícula animada basada en el conte dels germans Grimm. Malèfica (2014) no és exactament un remake –és a dir, una actualització de la història– ni una preqüela –una ampliació amb elements previs–, sinó un *reboot*; o sigui, una nova història basada en l'univers ficcional de la bella dorment, que es caracteritza per resignificar el personatge de la bruixa. De fet, la Bella Dorment pertany a la categoria dels contes de fades tradicionals, els anomenats *fairy tale*, i és per això que n'existeixen diverses versions de la història amb petites variacions d'una versió a l'altra.

3.4.2.1. De Perrault als Germans Grimm

La primera versió escrita que es coneix es titula *Fraire de Joi e sor de Plaser* i data del segle XIV (1320-1340). Es tracta d'un relat anònim on ja prefigura el conte de la Bella Dorment. No és l'únic relat on hi apareix el *topos* de la donzella adormida i despertada per un príncep que es converteix en el seu espòs, ja que també el trobem en altres relats, com ara el de Zellandine i Troilo, a *Perceforest*, o en el de Brianda i Blandín, a *Blandín de Cornualla* - ambdues obres anònimes -, però és el primer que el presenta com una història independent i no com a part d'un relat més ampli.

Més tard, trobem també la versió publicada el segle XVII per l'escriptor napolità Giambattista Basile, que porta per títol *Sole, Luna e Talia* i que es troba recollida al llibre de contes titulat *Pentameron* (1636). És precisament en aquesta versió que Charles Perrault s'inspira per escriure *The Sleeping Beauty in the Wood*, publicat en la seva primera col·lecció de contes de fades *Les Contes de ma mère l'Oye* (1697). I finalment, arribem a la versió literària més coneguda de totes, i en la que Disney es basarà per fer la seva pel·lícula animada, que és el conte dels germans Grimm *The Sleeping Beauty* (1812).

Si comparem les dues versions literàries de Perrault i dels Grimm, veiem que tot i compartir un mateix fragment de la trama, ja presenten certes diferències

narratives notables. En el conte de Perrault, el rei convida les fades al bateig de la seva filla, excepte una de vella i oblidada, que en arribar i veure que no ha rebut cap cobert d'or com les altres, maleeix la nounada: morirà en punxar-se amb un fus quan sigui adolescent. Afortunadament, una altra fada transforma la maledicció: la noia no morirà, sinó que caurà en un somni profund. Quan arriba als setze anys, la jove efectivament es punxa amb un fus i cau adormida en les profunditats d'un somni sense fi, així com també ho fa la resta de membres del palau, gràcies a l'encanteri de la fada bona que vol preservar la continuïtat del món al seu voltant. Cent anys més tard, un príncep arriba, trenca l'encanteri (no s'explica com) i la jove es desperta. Es casen en secret i tenen dos fills: Aurora i Dia. Tanmateix, la mare del príncep, que sospita d'aquesta relació amagada, quan es converteix en vídua fa cridar a palau la família del seu fill per intentar matar-los, però no ho aconseguirà ja que el príncep arriba a temps de salvar-los i enfrontar-se a sa mare.

D'altra banda, la versió dels germans Grimm segueix un esquema similar, amb algunes diferències: una fada no convidada llença una maledicció sobre la princesa, però una altra fada la transforma en un somni profund. Quan la noia es punxa amb un fus, tot el palau queda adormit. Una densa tanca d'esbarzers envolta el castell fins que, al cap de cent anys, un príncep atret per la llegenda hi arriba per salvar-la: les espines s'obren al seu pas i desperta la princesa amb un petó. Tothom al palau es desvetlla i la parella es casa, sense que comenci cap nou conflicte narratiu ni hi apareguin nous personatges malvats.

Així doncs, i aplicant les quatre fases de l'Esquema Narratiu Canònic de Greimas, veiem com, en la versió dels Grimm, el trencament de l'encanteri esdevé l'acció central de la fase de la Performance, mentre que el posterior casament entre príncep i princesa es converteix en la fase de la Sanció. Per tant, s'observa com en aquesta versió, s'elideix la subsegüent trama narrativa -és a dir, l'enfrontament entre el príncep i sa mare-, suprimint així el personatge malvat de la mare del príncep que, pel que fa a l'esquema actancial del relat, encarnava el rol d'Oponent. I finalment, hi apareix per primera vegada el motiu narratiu del petó com a antídot per trencar el somni etern de la princesa.

3.4.2.2. Del clàssic al *reboot*

Com hem dit, la versió dels germans Grimm és la base de l'adaptació animada de La Bella Dorment (1959) de Disney i, per tant, la més present en l'imaginari col·lectiu contemporani. Fet i fet, es tracta d'una de les obres més emblemàtiques de l'etapa clàssica de Walt Disney i, tot i basar-se principalment en el conte dels germans Grimm, també hi apareixen elements de la versió del Perrault. Tanmateix, i a diferència del conte literari, la pel·lícula aposta per un to més heroic i romàntic, amb un especial desenvolupament de la fase de la Performance, en què el príncep no només li fa un petó a la princesa sinó que també s'enfronta a la malvada fada Malèfica, que acaba transformada en drac –símbol cristià per excel·lència del mal– però que finalment serà derrotada pel príncep.

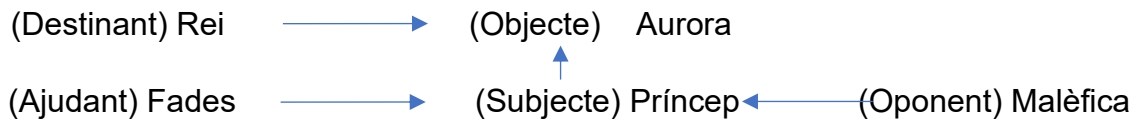
Així doncs, veiem com tant el personatge del príncep com el de la bruixa es doten d'una rellevància narrativa que abans no tenien, convertint-se en els veritables protagonistes del relat. Des d'un punt de vista greimasià, príncep i fada maligna esdevenen, respectivament, Subjecte i Oponent, tot capgirant l'estructura actancial del relat i convertint a la princesa en un personatge passiu. Amb aquest gir narratiu, la princesa queda relegada a una segona línia narrativa i esdevé un mer premi que funciona com a sanció positiva de la realització del Programa Narratiu del príncep.

Una altra diferència que s'aprecia entre les dues versions és que en el text cinematogràfic els personatges presenten un nom propi. La bella dorment de Disney és diu Aurora, com al conte de Perrault, i les fades – que ara són 3 en comptes de 7- es diuen Flora, que vesteix de vermell i li dona a Aurora el do de la bellesa; Fauna, que vesteix de verd i li dona el do del cant; i Primavera (*Merryweather* en anglès), vesteix de blau i transforma la maledicció per evitar que la princesa mori. Tot i que les fades són fruit de la inventiva de Disney reprenen els dons que apareixien mencionats en la versió de Perrault. També coneixem el nom del príncep, Felip, i el de la fada maligna, Malèfica. Aquesta assignació de noms propis els dota d'una individualitat que els allunya del caràcter al·legòric que presentaven al conte literari.

D’altra banda, si bé es mantenen els mateixos personatges presents al conte dels Grimm, el personatge de la fada maligna esdevé central. El mateix nom del personatge, Malèfica (del llatí *maleficus*), assenyala que es tracta de l’encarnació paradigmàtica del mal, d’un personatge sense grisos que es mou pel poder i la venjança. A nivell plàstic, el personatge es caracteritza per lluir pell pàl·lida, faccions anguloses i una indumentària de colors foscos i freds, entre el negre, el lila i el verd, que són els exactes oposats als colors càlids i pastel, roses, grocs i blaus, que vesteixen a Aurora. A nivell figuratiu, la representació del mal es vehicula sobretot a través de les banyes que Malèfica du al cap i que beuen de la iconografia medieval i cristiana on es representava al diable a través de la figura del boc. I també a través dels animals que l’acompanyen, que són el corb i el drac, dues bèsties típicament associades al maligne en la tradició cristiana, on el primer era sinònim de mal auguri en alguns passatges de la bíblia, i el segon hi apareix en els mites medievals de simbolisme cristià. I finalment, a nivell discursiu, s la presenta com una dona de mitjana edat que viu sola en un castell a les afores del poble, sense fills ni marit, acompanyada del seu corb. Malèfica és doncs una *femme fatale*, una dona que viu fora de les normes socials i que trenca els esquemes de gènere de l’època.

Malèfica en la pel·lícula de Disney de 1959.

A nivell actancial, el personatge de Malèfica encarna el rol d'Oponent: és ella qui introdueix la disrupció inicial mitjançant la maledicció sobre Aurora, i és, per tant, l'agent que activa la seqüència d'esdeveniments que constitueixen el nucli del relat. Així doncs, el seu Programa Narratiu és l'exacte oposat al del príncep, és a dir, que la princesa no desperti mai del somni etern. Tanmateix, es tracta d'un Programa d'Ús per aconseguir el Programa Principal, que es venjar-se del rei per haver-la exclòs del bateig d'Aurora. Per il·lustrar la posició actancial dels diferents personatges els col·loquem al model delineat per Greimas, que operava una reducció de les set esferes d'acció hipotitzades per Propp al seu estudi de la morfologia de la faula (1928).



És rellevant destacar que el personatge de Malèfica no presenta cap tipus de complexitat psicològica, i és precisament aquesta mancança de profunditat narrativa que la converteix en una figura arquetípica, gairebé mitològica, de la tradició dels contes morals europeus.

D'altra banda, si ens centrem en el personatge d'Aurora, veurem que es construeix de manera frontalment oposada a Malèfica, tant a nivell narratiu com discursiu. De nou, el nom propi de la princesa (Aurora, que vol dir literalment "sorgiment del sol") vehicula, a través de la metàfora lingüística, les qualitats lluminoses del personatge. Si Malèfica són les tenebres, Aurora és la llum i, per tant, es tracta de dos personatges que representen, a través d'un mecanisme semi-simbòlic, la lluita entre el Bé i el Mal. Ara bé, si Malèfica representa l'acció, la venjança i l'agència, Aurora encarna la inacció, la passivitat i l'obediència. A nivell discursiu, Aurora és una noia jove, de cabells daurats i caràcter alegre, tot i que amb prou feines es dona a conèixer la seva personalitat.

Aurora en la pel·lícula de Disney de 1959.

De fet, Aurora representa l'ideal de bellesa estatunidenc hegemònic de la dècada dels 60, encarnat de manera paradigmàtica per actrius com ara la Brigitte Bardot. En paraules de la historiadora Ann Marling (1999), podríem descriure a l'Aurora com la cosina medieval de la Barbie, una nina que esdevindrà el referent estètic de l'època i que justament irromp al mercat el mateix any de l'estrena de la pel·lícula. Fet i fet, la pel·lícula de la Bella Dorment apareix com una faula de moral clàssica que tematitza el triomf del bé sobre el mal i que porta en escena l'amor romàntic heteropatriarcal i la restauració de l'estatus quo inicial.

3.4.2.3. La resignificació de Malèfica

L'última adaptació cinematogràfica de Disney d'aquest conte és la de Malèfica (Maleficient, 2014) que, com dèiem a l'inici, és un *reboot* de La Bella Dorment que pretén donar un gir narratiu a la pel·lícula clàssica i resignificar el personatge de la fada malvada. Així doncs, la pel·lícula se centra en la història de Malèfica, la bruixa que maleeix a la princesa Aurora amb un somni etern, i ens explica els motius de la seva venjança. En aquesta pel·lícula, Malèfica és presentada com una fada que viu a les Terres del Bosc (*The Moors* en anglès), un lloc màgic habitat per criatures fantàstiques. Un dia hi arriba un jove humà, de nom Stephen, que decideix robar una gemma del bosc, però Malèfica el convenç perquè la retorni al seu territori. D'aquí sorgirà un vincle entre l'humà i la fada que es farà cada vegada més fort. Tanmateix, empès per l'ambició, Stephen la trairà, tallant-li les ales per guanyar el favor del rei humà i acabar convertint-se ell mateix en rei.

Ferida per aquesta brutal traïció, Malèfica es torna freda i venjativa. I, per represaliar el rei, llença una maledicció sobre la seva filla Aurora, el dia del seu bateig, condemnant-la, en complir setze anys, a punxar-se amb l'agulla d'una filosa i caure en un somni etern que només es podrà trencar amb un petó d'amor verdader. El rei, per protegir la filla, la deixa sota la protecció de les fades, que l'hauran de custodiar fins el seu aniversari. Tanmateix, a mesura que Aurora es fa gran, Malèfica desenvolupa una estima inesperada cap a ella i comença a qüestionar la seva pròpia venjança. Un dia, Aurora descobreix la maledicció de Malèfica i decideix fugir cap al castell però no podrà evitar punxar-se amb l'agulla i caure en un somni profund. Malèfica, empenedida i moguda per l'amor sincer que sent per ella, li fa un petó al front i aconsegueix trencar l'encanteri. Aurora es desperta i juntes faran front al malvat rei, que busca venjar-se de Malèfica. Finalment lliures, retornen a les Terres del Bosc on Malèfica nomenarà Aurora com a nova reina, en un nou mandat que simbolitza la pau entre els dos regnes.

Nomenament d'Aurora com a nova reina de les Terres del Bosc, per part de Malèfica.

Aquesta última adaptació, com dèiem, juga amb un canvi de perspectiva narrativa que fa que l'Oponent de l'anterior pel·lícula es converteixi ara en el Subjecte de la història. Aquest gir narratiu es dona gràcies al canvi del punt de vista que orienta el relat i que té un impacte en dos nivells de la història: el nivell valoratiu, relatiu a l'investiment de valor (es valoren positivament les accions de Malèfica, concretament la lluita contra el món dels humans avariciosos i

bel·licosos); i el nivell cognitiu, relatiu a la distribució de sabers (coneixem el motiu de la maldat de Malèfica: la ferida causada pel rei). De fet, aquest canvi del punt de vista cognitiu s'anuncia ja des de l'inici de la pel·lícula: "Let us tell an old story anew, and we will see how well you know it". I també al final: "So you see, the story is not quite as you were told, and I should know, for I was the one they called Sleeping Beauty". Aquest gir que reorienta la història transforma també les posicions actancials dels personatges:

(Destinant) Malèfica → (Objecte) Aurora

(Ajudant) Corb → (Subjecte) Malèfica ← (Oponent) Rei

A nivell espacial, l'espai d'alteritat associat al personatge de la bruixa que a la pel·lícula anterior prenia la forma d'un castell és ara substituït pel Bosc, un espai natural, obert i habitat per múltiples criatures que viuen en llibertat. D'altra banda, el castell reial es transforma ara en un lloc fosc i tancat que simbolitza els valors del món dels humans sota el regnat del rei Stephen.

El personatge de Malefica en el reboot del 2014, on s'aprecien les banyes i les ales.

El personatge d'Aurora a Malefica (2014), després de descobrir la maledicció de

Pel que fa al personatge de Malèfica, aquest gir narratiu resignifica l'antiga villana per convertir-la en la nova antiheroïna, un personatge femení que exerceix

venjança però que alhora és capaç d'interpel·lar a l'espectador. En aquesta nova representació de Malèfica ressonen els ecos d'una figura arquetípica de l'alteritat femenina de la tradició clàssica. Es tracta de Medea, un personatge sorgit de la tragèdia grega d'Eurípides del segle 5 aC i que explora els límits de la passió humana, la venjança i la condició femenina en una societat patriarcal. L'obra gira entorn de la figura de Medea, una dona estrangera i maga, que ha traït la seva família i la seva pàtria per amor a Jason, amb qui ha tingut dos fills.

Quan Jason decideix abandonar Medea per casar-se amb Glauce, la filla del rei Creont de Corint, Medea se sent humiliada i traïda. L'obra inicia amb el seu dolor i ràbia, i progressivament mostra la seva transformació en una figura venjativa. Després de ser exiliada per Creont, Medea orquestra una cruel venjança: enganya Glauce amb un regal enverinat que la mata a ella i al seu pare, i finalment comet l'acte més esgarrifós de tots —mata els seus propis fills— per causar el màxim patiment a Jason.

Malèfica, com Medea, ha viscut la traïció i l'abandonament per part d'un home que, gràcies a la violència exercida contra ella (li talla les ales, símbol de la seva identitat i poder), aconsegueix accedir al tron reial. A més, en ambdós casos es tracta d'una dona estrangera, provinent d'una terra de valors i costums aliens als del personatge masculí i que posseeix un profund coneixement de les arts màgiques. Finalment, l'acte de venjança d'ambdues es manifesta en la mort dels fills, un acte que es defineix culturalment com a contra-natura de l'arquetip maternal femení tradicional. Medea, com Malèfica, és la mala mare per antonomàsia, la dona que no estima als fills, i que arribarà fins i tot a matar-los (o condemnar-los a un somni etern) per venjar-se de l'ex-amant.

Escena de Malefica (2014) on Aurora es desperta després del petó maternal de Malèfica

Tanmateix, Malèfica és també la història d'una transformació. Amb la maledicció a Aurora, el personatge del rei Stephen evoluciona d'ambiciós a obsessiu i malvat, alimentant un odi contra tot allò que ve de fora que l'acaba empresonant en el seu propi castell. Malèfica, en canvi, amb el pas del temps desenvolupa una inesperada estima cap a Aurora, que la portarà a superar el dolor i tancar així la ferida de joventut.

> El personatge no es transforma, però, de dolent en bo, perquè Malèfica no era malvada, igual com Medea no és malvada en si mateixa. Com tots els personatges mítics, i gairebé diríem que com tots els personatges humans, és ambivalent. És el context i la interacció amb els altres personatges, amb l'oposició jo/altre, allò que condiciona la seva acció i el fet que aquesta acció sigui vista com a bona o dolenta. En el cas de Maleficent, la pel·lícula posa en escena la superació d'una situació de venjança i de rebuig, de dolor i d'esquinçament, manifestada a través de la venjança, però reconvertida en allò que alguns en diran resiliència i que potser es pot dir millor força de la vida, o de l'amor (Gaset, 2021: 303).

Amb tot, en aquesta última adaptació, Malèfica emergeix com un personatge complex, que transcendeix el rol tradicional de dona submisa o de bruixa malvada per esdevenir una figura femenina forta, que tematitza la superació i la resiliència. A més, aquesta nova interpretació de la Bella Dorment porta en escena la representació d'un nou tipus d'amor: l'amor maternal de Malèfica cap a Aurora, que substitueix l'amor romàntic, protagonista de les anteriors versions.

Així, la pel·lícula reinterpreta el personatge de la villana, mostrant el rerefons emocional i humà de Malèfica i convertint-la en una figura tràgica i redemptora més que no pas en una antagonista absoluta. I així ho remarca l'última frase de la pel·lícula:

> "In the end my Kingdom was united not by a hero or a villain, as Legend had predicted, but by one who was *both hero and villain* and her name was Maleficent" (Maleficient, 2014; cursiva meva).

3.4.2.4. Malèfica i l'auge de l'antiheroïna

A través de l'anàlisi qualitativa de les diferents versions de La Bella dorment hem pogut observar el personatge de Malèfica i examinar-ne la seva evolució al llarg del temps. I és que si bé el personatge d'Aurora manté un paper subordinat en totes les adaptacions, tant literàries com cinematogràfiques, ocupant sempre el rol actancial d'objecte, el de Malèfica mostra una clara transformació narrativa i discursiva. A Malefica (2014), el personatge protagonitza un gir narratiu que pretén redimir a l'antiga fada malèfica, superant els vells estereotips que connotaven negativament la seva feminitat empoderada i presentant una dona poderosa que és capaç de venjar-se però també de perdonar.

Un altre element a destacar en l'última adaptació cinematogràfica és la transformació de les relacions que s'estableixen entre dones. Si bé en les versions anteriors, les dones es relacionaven des de la rivalitat (Malèfica contra les fades bones i Malèfica contra Aurora), en la nova pel·lícula es dona pas a vincles basats en la complicitat i l'estima, especialment entre Aurora i Malèfica. Aquest canvi relacional entre les dues protagonistes femenines esdevé central, fins al punt de convertir-se en el gran tema de la nova adaptació: l'amor maternal, motor de la resiliència femenina i que substitueix l'amor romàntic de les anteriors adaptacions.

Així doncs, podem afirmar que el viatge de Malèfica és el viatge de la villana a l'antiheroïna, una figura cada vegada amb més pes al cinema i a la cultura pop. De fet, l'acadèmica Tally (2016), especialitzada en mitjans de comunicació i

cultura televisiva, sosté que es tracta d'una figura que va guanyar molt de protagonisme a la televisió a principis del 2010. I tot i que resulta difícil acotar una definició del terme, Tally suggereix que es tracta de personatges mes aviat complexos, que presenten múltiples capes narratives i defectes morals que habitualment no trobem en el personatges femenins tradicionals.

Un element significatiu que caracteritza a les antiheroïnes és la idea de l'antipatia, sorgida dels seus defectes morals. Els personatges femenins desagradables, antipàtics, són més proclius a ser criminals, a cometre infidelitats, a ser males mares i males amigues. En la seva introducció al llibre *Unlikeable Female Characters* (2023), Terri White argumenta que:

> "Likeability means palatability. And specifically, how palatable these characters are to a patriarchal world that in many cases still like its women—both fictional and otherwise—to be supine and silent" (Tiffany x).

Molly J. Brost aprofundeix aquesta idea de l'acceptabilitat suggerint que sovint es titlla a les dones d'antiheroïnes per:

> simply being transgressive: for not following the constrictive gender roles that are still placed on women; for breaking the rules set by their employers; for allowing themselves to be led by their hearts and by their libidos; for behaving in harmful, self-destructive ways; and/or for being unattractive or unpleasant (Molly J. Brost, 2020: 24).

Totes aquestes característiques són profundament humanes, el problema és que històricament han estat invisibilitzades en la representació dels personatges femenins a la pantalla. D'altra banda, també és cert que les antiheroïnes no són personatges aspiracionals, en el sentit que no les podem considerar models a seguir, sinó que són, simplement, representacions més plurals i, per tant, més fidedignes de la realitat.

Així doncs, l'auge de la figura de l'antiheroïna al cinema ens indica que el públic ha respost positivament a aquest tipus de personatge, fins i tot si resulta desagradable. La crítica i especialista en cinema Bogutskaya (2023) analitza

aquest augment de les antiheroïnes als mitjans de comunicació populars i sosté que:

> female villainy is being used as a springboard for stories and marketing[;] we're being told that it's commercially viable. Being unlikeable has become a selling point (Bogutskaya, 2023: 54).

Antiheroïnes com ara la Malèfica atrauen l'atenció del públic perquè són personatges que interpel·len l'espectador, on s'hi veu reflectit. I, tot i que aquestes figures poden anar des de l'ambigüitat moral fins a la vilania manifesta, el públic gaudeix de veure com es mouen pel món, independentment del seu grau d'ètica. En la introducció a *Antiheroines of Contemporary Media: Saints, Sinners, and Survivors* (2022), les editores Melanie Haas, N.A. Pierce i Gretchen Busl expliquen on rau l'atractiu de contemplar aquest personatges a cavall entre el bé i el mal:

> Through these narratives, we cheer their deviousness, pettiness, malevolence, and artifice. We admire their cunning and determination. And we recognize that they're not looking for a prince on a white steed to come and save them; they're perfectly willing and able to do the work of saving themselves (or seizing their own crowns). These are women who do not hesitate to go their own way: it's their way or no way (Haas, Pierce & Busl, 2022: 15).

4. Conclusions

L'objectiu de la meva tesi ha estat examinar les negociacions culturals que la companyia Disney ha dut a terme entorn a les representacions racials i de gènere de les seves pel·lícules clàssiques per tal d'adaptar-se als estàndards de cada època. La recerca s'ha orientat al voltant dels següents interrogants: quines estratègies ha implementat Disney per adaptar les pel·lícules problemàtiques del seu catàleg? Com han evolucionat les representacions de gènere i raça en les seves pel·lícules? Com influeixen les negociacions culturals en la interpretació del públic? I com han canviat històricament les percepcions del públic sobre aquestes pel·lícules?

Per tal de respondre a aquestes qüestions, he escollit un corpus d'estudi de tres pel·lícules que il·lustraven de manera paradigmàtica les diferents estratègies de negociació cultural que Disney ha implementat per adequar el seu cànon audiovisual: *Song of the South* (1946) i les estratègies de mitificació i dissipació mediàtica; *Maleficient* (2014) i la resignificació de la feminitat antagònica; i *The Little Mermaid* (2021) i les noves representacions racials.

El primer capítol està dedicat a l'anàlisi de l'evolució de la recepció de *Song of the* South (1946), una pel·lícula que ja va rebre moltes crítiques en el moment del seu llançament per la seva representació idíl·lica de la vida en una plantació d'esclaus i que, avui en dia, ja no està disponible ni en DVD ni a la plataforma Disney+, la seva atracció temàtica *Splash Mountain* va ser retirada l'any 2024, atraient de nou el focus d'atenció mediàtica i alimentant novament la seva polèmica. L'anàlisi dels canvis en la seva recepció han permès trencar amb una concepció lineal de l'evolució del cinema i del progrés social, ja que es demostra que la pel·lícula va ser interpretada com a ofensiva des del dia de la seva estrena i que, de fet, l'èxit viscut a la dècada dels 80 no és altra cosa que el resultat d'una estratègia empresarial de re-enunciació de la pel·lícula i de reescriptura de la seva primera recepció.

Aquest procés de mitificació dels anys 80 s'ha fet palès a través de l'anàlisi dels seus paratextos -crítiques de diaris de l'època, audiovisuals que acompanyaven la promoció i cartells comercials- que demostren l'intent de narcotització dels elements més problemàtics del live-action així com l'èmfasi d'altres elements

contextuals de la pel·lícula -com ara les històries en les que es basava i el premi honorífic de l'actor afroamericà-. Aquesta estratègia de re-enunciació va estar enfocada a la construcció d'un Lector Model nostàlgic, que permetés reformular l'estatus de la pel·lícula i promocionar-la sota l'etiqueta de clàssic cinematogràfic. Tanmateix, quasi 80 anys més tard i en el marc del moviment del Black Lives Matter, Disney ha implementat una estratègia de signe contrari, és a dir, de dissipació mediàtica, fent desaparèixer la pel·lícula i el parc temàtic del circuit comercial.

Al segon capítol, he explorat l'anàlisi del live-action remake de *The Little Mermaid* (2021), una adaptació que havia atret el focus mediàtic per portar en escena una Ariel interpretada per l'actriu afroamericana Halle Bailey. L'objectiu d'aquest anàlisi ha estat cercar les continuïtats i discontinuïtats presents en les diferents reescriptures del personatge de la sireneta, explorant no només les diverses adaptacions sinó també el text matriu que les va originar. L'anàlisi comparatiu del conte d'Andersen i de les dues adaptacions cinematogràfiques de la companyia Walt Disney m'ha permès reconstruir l'estructura transmedial del personatge en qüestió, així com individuar i classificar les seves components sèmiques segons la seva capacitat d'atribuir al personatge el propi significat.

En aquest anàlisi, han emergit diversos elements que es repeteixen de manera constant en els tres textos i que ens ajuden a reconèixer al nostre personatge. Es tracta dels semes nuclears de la Sireneta, que es classifiquen alhora en semes físics, com ara, el fet de ser una jove sirena pèl-roja i de tenir primer cua de sirena i cames d'humana després; en semes circumstants, com per exemple el fet de ser la filla més jove del rei Tritó, el fet d'anar sempre acompanyada dels seus amics i alhora Ajudants, que són el peix, la gavina i el cranc (a les pel·lícules anomenats Flounder, Scuttle i Sebastian) i també el fet de posseir una veu especial, que és justament el que la fa reconeixible (o no-reconeixible) davant dels ulls del príncep; i finalment, en semes caracteritzants, com ara la curiositat pel món exterior i el desig pels humans, que la porten a desobeir la norma de pujar a la superfície per salvar el príncep.

Tots aquests elements –físics, circumstants i caracteritzants– vehiculen el personatge amb l'objectiu de posar-lo en discurs, de manera que sigui

reconeixible als ulls de l'intèrpret. Tanmateix, el personatge presenta altres elements que canvien d'un text a un altre, d'una traducció a una altra. Es tracta dels elements contextuals i precisament són variables perquè no determinen la seva identitat. Entre els elements discursius contextuals, trobem un canvi en la posada en escena de l'espai, i és que si bé al conte d'Andersen es parlava d'una ambientació nòrdica, en les adaptacions cinematogràfiques de Disney, qualsevol referència a la cultura escandinava desapareix. Aquesta desterritorialització del relat ve acompanyada de l'aparició de tota una sèrie d'elements ambientals amb connotacions caribenyes, que ja apareixien a l'adaptació animada del '89 i que queden reforçats sobretot en el life-action remake del 2013 per la presència de personatges racialitzats, entre els quals destaca la nostra protagonista Ariel. Tanmateix, aquesta nova ambientació, així com la cultura o ètnia de la protagonista no arriba mai a definir-se clarament, portant en escena una espècie de no-lloc marcat per un efecte de cosmopolitanisme evanescent.

Finalment, a l'últim capítol he desenvolupat l'anàlisi de *Maleficent* (2014), una adaptació en live-action de *Sleeping Beauty* (1959) que busca reinterpretar l'antagonista femenina de la bruixa des d'un marc feminista. Així doncs, la pel·lícula se centra en la història de Malèfica, la bruixa que maleeix a la princesa Aurora amb un somni etern i per tant es reescriu la història des d'una nova perspectiva narrativa: la de l'antagonista. L'anàlisi ha demostrat que amb aquesta adaptació, l'antagonista femenina emergeix com un personatge complex, que transcendeix el rol tradicional de dona submisa o de bruixa malvada per esdevenir una figura femenina forta, que tematitza la superació i la resiliència. A més, aquesta nova interpretació de la Bella Dorment porta en escena la representació d'un nou tipus d'amor: l'amor maternal de Malèfica cap a Aurora, que substitueix l'amor romàntic, protagonista de les anteriors versions. Així doncs, la pel·lícula aconsegueix reinterpretar el personatge de la villana, posant el focus en el rerefons emocional i humà de Malèfica i convertint-la ara en una antiheroïna més que no pas en una antagonista absoluta.

Aquesta anàlisi demostra que el viatge de Malèfica és el viatge de la villana a l'antiheroïna, una figura cada vegada amb més protagonisme al cinema i a la cultura pop i que va guanyar molta centralitat a la televisió a principis del 2010. Malèfica, convertida ara en antiheroïna, esdevé un personatge complex, amb

múltiples capes narratives i defectes morals que trenquen amb la visió normativa dels personatges femenins tradicionals.

Així doncs, el cas de *Song of the South* m'ha permès posar el focus sobre el canvi en la recepció del públic d'una pel·lícula al llarg del temps, superant un relat presentista que afirmava que la representació denigratòria del col·lectiu afroamericà era fruit de la seva època i demostrant que ja al moment de la seva estrena hi va haver un moviment de rebuig, i fins i tot de boicot, a pel·lícules que, com aquesta, alimentaven els pitjors estereotips sobre la població afroamericana.

D'altra banda, amb *The Little Mermaid* (2021), he pogut aprofundir en un fenomen de més abast i que es mostra de manera paradigmàtica amb aquesta pel·lícula, que és el fenomen del *racebending*, és a dir, del canvi racial d'un personatge de la pel·lícula-. En aquest capítol he fet una panoràmica general dels orígens i el recorregut d'aquesta tendència audiovisual per veure quines negociacions culturals entorn a la representació racial s'amaguen al darrere del racebending i s'ha demostrat que neix com un fenomen de *fan activism*, caracteritzat per proposar tota una sèrie d'accions d'arrel política que sorgeixen de la combinació entre la fascinació per un univers narratiu i la frustració provocada per les condicions de l'adaptació cinematogràfica. Així doncs, el *remake* de *The Little Mermaid* porta en escena el resultat d'un moviment de protesta contra la pràctica del *whitewashing*, un fenomen assentat en la indústria cinematogràfica que discrimina els actors racialitzats fins i tot a l'hora d'encarnar personatges no caucàsics.

I finalment, l'anàlisi de *Maleficient* (2014) permet il·lustrar una altra estratègia de la Disney per tal d'adaptar el seu cànon clàssic als nous temps, i és la reinterpretació de l'antagonista femenina. Malèfica és el primer *remake* en què Disney aposta per aquesta estratègia, que després continuarà amb *Cruella* (2021), amb l'objectiu de superar les representacions estereotipades femenines que caracteritzaven les seves pel·lícules clàssiques. Per tal d'adaptar-se als canvis protagonitzats pel feminisme en les darreres dècades, Disney ha apostat per refrescar el seu antic catàleg amb una relectura de les seves vilanes, ara reconvertides en antiheroïnes.

Amb tot, aquests episodis de reinterpretació i relectura dels clàssics no s'han d'entendre com a esdeveniments aïllats, sinó com a expressions de grans negociacions culturals sobre les identitats racials i de gènere, que no s'entenen sense tenir en compte el context polític i social dels diferents períodes analitzats. És per això que la meva recerca s'ha servit d'una metodologia d'anàlisi qualitativa que combinava l'estudi immanent del text (la pel·lícula), amb l'examen de les condicions socials, polítiques i culturals que l'envolten i l'influencien.

De cara a futures línies d'investigació, la tesi pot ampliar-se mitjançant l'anàlisi comparativa d'altres casos de *racebending* i de resignificació de la feminitat en produccions cinematogràfiques contemporànies. I és que aquests dos fenòmens mediàtics no han fet més que créixer i assentar-se en el panorama mediàtic, generant noves representacions racials i de gènere que fan evolucionar el cànon tradicional cinematogràfic blanc i heteronormatiu.

L'interès principal d'aquesta investigació ampliada seria posar el focus en les dinàmiques sociosemiòtiques que se'n deriven, és a dir, en els efectes que aquestes noves representacions tenen en el públic, per veure si aquestes reprodueixen o subverteixen imaginaris hegemònics en contextos globals marcats per tensions post-colonials i interseccionals. A més, seria pertinent incorporar metodologies interdisciplinàries que combinin l'anàlisi semiòtica amb perspectives decolonials i de teoria crítica de la raça i el gènere, per tal d'examinar amb més profunditat els mecanismes a través dels quals s'articulen noves formes de visibilitat i agència en el discurs cinematogràfic.

5. Annexos

Introduzione e conclusioni in italiano

Metodologia e obiettivi della ricerca

Questa ricerca prende forma attraverso la prospettiva della semiotica della cultura. Si tratta di una branca della semiotica interessata alle modalità attraverso cui il senso viene costruito culturalmente, ovvero che amplia il proprio campo di osservazione per studiare la semiosi non solo nel contesto della vita sociale, ma anche in quello culturale. La semiotica della cultura, dunque, non si concentra su un testo, un segno o una pratica specifica, bensì osserva il modo in cui diversi testi, segni e pratiche si relazionano tra loro, tessendo sistemi culturali differenti.

La semiotica della cultura non si definisce per l'oggetto di studio, ma per la prospettiva con cui si avvicina all'oggetto stesso. In effetti, questa disciplina parte dal presupposto che la cultura non possieda un'entità materiale propria. Secondo tale prospettiva, la cultura non è un insieme di linguaggi — come l'architettura, il cinema o la letteratura — né di saperi — come la lingua, la tradizione o la memoria — bensì è l'effetto di senso che emerge come risultato di un'osservazione. In breve, la cultura si presenta come un'ipotesi regolativa utile a parlare di noi stessi, ad attribuirci un'identità, a spiegarci il mondo (Lorusso, 2010).

La semiotica della cultura si configura quindi come un approccio antisostanzialista e metodologico. L'ottica di questa disciplina si caratterizza per il tentativo di comprendere il mondo, la cultura e la storia attraverso la messa in relazione di sistemi di valori e insiemi di tratti morfologici. In questo senso, risultano illuminanti le parole di Foucault:

> il problema è quello de costituire delle serie: di definire per ciascuna di esse i suoi elementi, di fissarne i limiti, di evidenziare il tipo di relazione che le è specifico, di formularne la legge, e, inoltre, di descrivere i rapporti tra serie diverse, per costituire in tal modo delle serie di serie, o dei "quadri" (Foucault 1969, p.11).

La semiotica della cultura non si limita dunque allo studio di un testo specifico, come potrebbe essere l'adattamento cinematografico di una fiaba, né si esaurisce nell'analisi di un microfenomeno testuale, come la temporanea cancellazione di un film da una piattaforma streaming. Ciò che fa è partire da tali fenomeni testuali individuali per analizzarli da una prospettiva generale, al fine di individuare il tipo di relazioni che tali oggetti intrattengono con altri oggetti appartenenti alla medesima serie.

Da un punto di vista culturologico, le domande che guidano questa ricerca sono le seguenti: perché certi film della Disney sono oggi considerati inadatti? Cosa accomuna questi film? E cosa è cambiato rispetto al momento della loro uscita? Perché le streghe cattive dei classici Disney sono oggi le eroine delle nuove trasposizioni cinematografiche? E quale relazione hanno questi fenomeni con le modifiche con l'abbattimento delle statue di personaggi schiavisti in diverse città occidentali come Bristol, Barcellona o Baltimora?

La semiotica della cultura mira a individuare le logiche di correlazione che si instaurano tra i diversi testi e codici inscritti in uno stesso sistema. Il potenziale di tale prospettiva risiede nella sua capacità di analizzare le logiche che rendono un testo compatibile con i codici di una cultura — o di una fase culturale — e al contempo incompatibile con quelli di un'altra. Le culture, in effetti, non sono altro che complessi sistemi di compatibilità e incompatibilità, che raggruppano determinati elementi ed escludono gli altri (Lorusso, 2010).

Questi sistemi di compatibilità e incompatibilità non sono tuttavia stabili: al contrario, sono sistemi dinamici per definizione. I valori, le norme e le abitudini culturali attraverso cui interpretiamo il mondo mutano col tempo. I sistemi che compongono la cultura attraversano fasi diverse, e lo fanno a velocità differenti: il sistema della lingua non evolve allo stesso ritmo di quello della moda. La semiotica della cultura permette dunque non solo di studiare le logiche di correlazione, ma anche quelle dell'evoluzione dei sistemi, consentendo di concepire la diacronia come dimensione interna agli stadi sincronici.

Le culture possono essere comprese come sistemi di credenze condivise che circolano socialmente grazie alla loro manifestazione. La cultura diventa oggetto

di studio per la semiotica proprio perché si manifesta in una serie di processi che la costituiscono: processi osservabili in quanto sociali, non mentali; intersoggettivi, non individuali (Lorusso, 2010). Nel momento in cui la cultura circola socialmente, essa si esternalizza: ed è per questo che può essere studiata.

Questa branca della semiotica sostiene che la cultura non è un'idea astratta che si materializza nei testi, ma che sono i testi stessi a costituire le culture. In quest'ottica, la rimozione permanente dalla circolazione di certi film della Disney, così come la risemantizzazione di vecchie streghe nei nuovi adattamenti cinematografici, o l'adattamento dell'etnia di certi personaggi ci comunicano i valori, le norme e le passioni di una cultura o, quantomeno, di uno stadio culturale, e ci interessano in quanto ci permettono di osservare le serie di compatibilità e incompatibilità e risultano utili perché costituiscono i nostri mezzi: è attraverso la loro analisi che possiamo costruire una visione d'insieme.

Pertanto, adattamenti audiovisivi, cancellazioni e riscritture sono fenomeni propriamente semiotici, poiché implicano negoziazioni culturali e traduzioni di significati e ci consentono di identificare le nuove logiche e i nuovi paradigmi che strutturano la nostra cultura.

Le culture, spiega Lorusso (2010), sono fatte di fili, di forme ricorrenti e di ridondanze isotopiche. Questi fili conferiscono coerenza narrativa all'amalgama testuale che chiamiamo "cultura" e possono essere più o meno lunghi, sia in termini temporali che geografici. Il cattolicesimo, ad esempio, presenta fili lunghi duemila anni, il capitalismo persiste da tre secoli, la cultura punk dagli anni Settanta; e, in termini di estensione, la cultura ebraica conta circa quattordici milioni di praticanti, mentre quella musulmana ne conta un miliardo e ottocento milioni.

Ciò che risulta più interessante, tuttavia, è che non si tratta di entità immutabili. Al contrario, le culture si intrecciano, si influenzano e si trasformano a vicenda. Le culture vivono in un dinamismo costante e si caratterizzano per l'eterogeneità interna e il dialogismo con l'esterno (Lotman, 2006). Questi tratti si riflettono nelle manifestazioni culturali: i testi cambiano continuamente, perché cambia la rete di

relazioni in cui sono inseriti. In termini echiani, si tratta della rete enciclopedica che conferisce significato a un testo, stabilizzando alcuni percorsi interpretativi mentre ne narcotizza altri.

Attraverso l'analisi dei testi che compongono il corpus della ricerca, osserveremo come opera questa rete enciclopedica. E ci chiederemo: quali cambiamenti stanno avvenendo nelle manifestazioni testuali della nostra cultura? Quali elementi narrativi e discorsivi vengono narcotizzati, e quali stabilizzati? Quali distorsioni, amplificazioni o virtualizzazioni producono tali cambiamenti? È possibile individuare corrispondenze formali e concettuali in tutti questi casi? La risposta a queste domande porterà alla luce i nuovi modelli culturali che strutturano la nostra cultura e ci permetterà di individuare i codici dominanti e produttori di egemonia del nostro presente.

> Alla pervasività dei modelli di cultura non si sfugge ed è proprio questo a garantire una sorta di "sincerità dei testi", perché inevitabilmente essi parlano della cultura di cui sono parte, ne sono intrisi, la manifestano. Indipendentemente da quel che dichiarano, sottendono una visione del mondo che non è materia di discussione, che è ciò che si dà per scontato, l'insieme di assunzioni che costituiscono il senso comune su cui ogni argomentazione successiva si staglia (Lorusso, 2010: 69).

Fidandoci dunque di questa sincerità dei testi, cercheremo di far affiorare la visione del mondo che essi ci offrono.

Tipologia della Ricerca

L'assassinio di George Floyd da parte di un agente di polizia nel maggio 2020 ha riacceso con forza la lotta contro la brutalità poliziesca negli Stati Uniti, rievocando inevitabilmente i conflitti sociali degli anni Sessanta. Nelle settimane successive, centinaia di manifestazioni di massa si sono svolte in tutto il mondo con un obiettivo comune: denunciare la violenza sistemica subita dalla comunità afroamericana. Durante queste proteste, varie statue che glorificavano il passato coloniale sono state abbattute in città come Bristol, Bruxelles e Baltimora. Con l'abbattimento di queste statue, il movimento Black Lives Matter intendeva sottolineare che le questioni simboliche non possono essere separate dagli

aspetti materiali della lotta, poiché anch'esse contribuiscono a perpetuare lo status quo razzista e patriarcale della società contemporanea.

Il dibattito su come gestire simboli e rappresentazioni problematiche ha rapidamente guadagnato spazio nei media e, nelle settimane seguenti, ha coinvolto anche l'industria audiovisiva, già in piena trasformazione digitale a causa dell'ascesa delle piattaforme di streaming. Alcune delle domande sollevate in questo dibattito sono state: cosa fare con i film classici che contengono rappresentazioni razziste o sessiste? Dovrebbero essere cancellati, adattati o contestualizzati? Oppure dovrebbero essere mantenuti nella loro forma originale, in quanto documenti storici? Quale ruolo hanno avuto storicamente aziende come Disney nella gestione dei loro prodotti più controversi? E come possono oggi intervenire su questo patrimonio, in un'epoca in cui la rivoluzione dello streaming consente loro di filtrare e riorganizzare i propri archivi?

In questa tesi, intendo riflettere su tali questioni analizzando diversi film classici della Disney che hanno subito un processo di risemantizzazione. Ho scelto tre casi esemplari di risemantizzazione, ciascuno rappresentativo di differenti strategie adottate dalla compagnia per adeguare le proprie rappresentazioni razziali e di genere ai nuovi pubblici. Il primo è *Song of the South* (1946), un film già fortemente criticato al momento della sua uscita per la rappresentazione idilliaca della vita nelle piantagioni, ritirato dalle sale cinematografiche durante il movimento per i diritti civili alla fine degli anni Cinquanta e oggi non disponibile né in DVD né sulla piattaforma Disney+. Il secondo caso è *The Little Mermaid* (2023), remake dell'omonimo film del 1989, in cui la protagonista è interpretata dall'attrice afroamericana Halle Bailey, offrendo per la prima volta nella storia Disney una sirena nera. Infine, *Maleficent* (2014), adattamento in live-action di Sleeping Beauty (1959), che mira a reinterpretare la figura dell'antagonista femminile da una prospettiva femminista. Se *The Little Mermaid* (2023) rappresenta il fenomeno del racebending — ovvero il cambiamento dell'etnia di un personaggio —, *Maleficent* (2014) illustra bene la risemantizzazione della "strega" o della "donna malvagia" trasformata in antieroe; *Song of the South* (1946) invece ci mostra i meccanismi di rienunciazione di un film in un classico

cinematografico e le trasformazioni del Lector Modello attraverso le diverse strategie di comunicazione.

L'obiettivo della mia ricerca è analizzare come la Disney abbia storicamente negoziato i testi problematici in termini di rappresentazioni razziste e sessiste, adattandosi agli standard culturali di ciascuna epoca. A tal fine, studierò le modalità con cui Disney ha riutilizzato e riscritto tali testi controversi, nonché le reazioni del pubblico nei loro confronti. Questo permetterà di mettere in discussione le narrazioni lineari sul progresso sociale e sulla storia del cinema.

Ritengo fondamentale non considerare questi episodi di revisionismo culturale come eventi isolati, ma piuttosto come espressioni di negoziazioni culturali più ampie che riguardano l'identità razziali e di genere. Analizzerò dunque l'evoluzione dei personaggi Disney nel tempo, tenendo conto del contesto politico e sociale dei diversi periodi storici. Inoltre, prenderò in esame come tali negoziazioni si siano intrecciate con le dinamiche extratestuali della "convergenza mediatica", osservando come le transizioni tecnologiche — dal cinema alla televisione, e successivamente da questa a Internet — abbiano offerto alla Disney nuove opportunità per filtrare e riorganizzare le proprie produzioni.

L'egemonia della Disney sulla letteratura infantile, sull'intrattenimento per famiglie e sulla cultura popolare occidentale non solo rimane intatta, ma risulta addirittura rafforzata. Tuttavia, si è prestata scarsa attenzione critica al suo prodotto principale: i film. La maggior parte degli studi si è concentrata sulle pratiche aziendali della Disney e sull'impatto del suo conglomerato globale, ma molto resta ancora da dire sulla sua ideologia, sull'evoluzione dei suoi personaggi e sulla gestione del suo lascito critico. Come indicato da vari studiosi (Bell, Haas & Sells, 1995; Cheu, 2013), vi è una significativa carenza di discorso critico sui film Disney, il che contribuisce, in ultima analisi, a mantenere intatta la sua inviolabilità come istituzione cinematografica.

Obiettivi Generali e Specifici

L'obiettivo principale della mia ricerca è analizzare criticamente come la Disney abbia negoziato i testi con rappresentazioni razziste e sessiste, per adattarsi agli standard culturali di ogni epoca. Questo consentirà una comprensione più profonda delle fluttuazioni storiche nella costruzione della razza e del genere nei film Disney.

Gli obiettivi specifici sono:

Documentare le diverse strategie di ricircolazione, adattamento e riscrittura adottate dalla Disney, considerando non solo i film classici e i loro remake, ma anche i paratesti: critiche cinematografiche, pubblicità, reportage, compilation in DVD e attrazioni nei parchi tematici.

Osservare l'evoluzione dei personaggi e delle tematiche Disney, identificando e analizzando le nuove tendenze che caratterizzano le recenti produzioni della compagnia.

Esaminare come il pubblico abbia modificato storicamente la propria percezione di questi testi problematici, tenendo conto delle comunità interpretative online: fan, non-fan, anti-fan, critici e attivisti.

Domande di Ricerca

- Quali strategie ha messo in gioco la Disney per negoziare i propri film problematici?

- Come sono evolute le costruzioni di genere e razza nei film della Disney?

- In che modo le negoziazioni culturali influenzano l'interpretazione del pubblico?

- Come sono cambiate storicamente le interpretazioni del pubblico riguardo a questi film problematici?

Giustificazione della ricerca

Nonostante l'egemonia di Disney nell'ambito della letteratura infantile e dell'intrattenimento familiare, la ricerca accademica dedicata specificamente ai film Disney risulta ancora relativamente scarsa. Esistono alcuni studi sulla rappresentazione della diversità in questi saggi, ma si trovano principalmente in volumi specializzati o in numeri tematici di riviste accademiche, come *Mouse Morality* (2002) di Ward e Christians; *Understanding Disney* (2001) *di Janet Wasko; Good Girls and Wicked Witches* (2007) di Amy Davis; *Tinkerbells and Evil Queens* (2000) di Sean Griffin; oppure *From Mouse to Mermaid* (1995) curata da Bell et al.

Inoltre, come hanno segnalato criticamente alcuni studiosi (England, Descartes, Collier-Meek, 2011), non è ancora stata condotta un'analisi completa dell'intera serie delle principesse Disney in relazione ai ruoli di genere rappresentati. Lo stesso vale per le rappresentazioni razziali nei film Disney. Questo vuoto accademico può essere attribuito a diverse cause, alcune delle quali già menzionate in precedenza; va tuttavia aggiunta anche l'attuale tendenza del mondo accademico a privilegiare la ricerca nell'ambito STEM e, all'interno degli studi cinematografici e di animazione, a orientarsi maggiormente verso l'aspetto produttivo (Cheu, 2013).

I film Disney hanno contribuito per molti anni alla definizione dei ruoli di genere e delle differenze razziali, esercitando un'influenza significativa sui valori e i comportamenti sociali di intere generazioni di bambini. Pertanto, indagare l'evoluzione di tali rappresentazioni può offrire un contributo prezioso alla comprensione delle fluttuazioni storiche nella costruzione delle categorie di razza e genere nel corso del tempo.

Conclusioni

L'obiettivo della mia tesi è stato quello di analizzare le negoziazioni culturali che la compagnia Disney ha condotto intorno alle rappresentazioni razziali e di genere nei suoi film classici, con l'intento di adattarsi agli standard culturali di ogni epoca. La ricerca si è articolata intorno a diverse domande: quali strategie ha adottato Disney per rielaborare i film problematici del proprio catalogo? Come sono evolute le rappresentazioni di genere e razza nei suoi prodotti audiovisivi? In che modo le negoziazioni culturali influenzano l'interpretazione da parte del pubblico? E come sono cambiate nel tempo le percezioni del pubblico su questi film?

Per rispondere a tali interrogativi, ho selezionato un corpus costituito da tre film che illustrano in modo paradigmatico diverse strategie di negoziazione culturale adottate da Disney per aggiornare il proprio canone audiovisivo: *Song of the South* (1946) e le strategie di rienunciazione e cancellazione mediatica; *Maleficent* (2014) e la risemantizzazione della femminilità antagonista; e *The Little Mermaid* (2021) e le nuove rappresentazioni razziali (o il fenomeno del *racebending*).

Il primo capitolo è dedicato all'analisi dell'evoluzione della ricezione di *Song of the South* (1946), un film che già al momento della sua uscita fu ampiamente criticato a causa della rappresentazione idilliaca della vita nelle piantagioni schiaviste. Oggi non è più disponibile né in DVD né sulla piattaforma Disney+, e l'attrazione tematica *Splash Mountain* è stata rimossa nel 2024, rinnovando l'attenzione mediatica e alimentando nuovamente la controversia. L'analisi dei cambiamenti nella ricezione del film permette di mettere in discussione una visione lineare del progresso sociale e cinematografico, dimostrando che il film è stato percepito come offensivo fin dalla sua prima proiezione e che il suo successo negli anni Ottanta è stato in realtà il risultato di una strategia di re-enunciazione e riscrittura della ricezione originaria.

Questo processo di rienunciazione è stato analizzato attraverso dei paratesti – recensioni dell'epoca, materiali promozionali e poster – che mostrano un tentativo di narcotizzare gli elementi problematici del film e di enfatizzarne altri,

come ad esempio il riconoscimento dell'attore afroamericano con un premio onorario. Tale strategia era orientata alla costruzione di un Lettore Modello nostalgico, e della presentazione del film sotto l'etichetta di "classico" cinematografico. Tuttavia, quasi ottant'anni dopo la sua uscita e nel contesto del movimento Black Lives Matter, Disney ha adottato una strategia di segno opposto: la cancellazione mediatica, rimuovendo il film e la relativa attrazione tematica dal circuito commerciale.

Nel secondo capitolo ho analizzato il remake in live-action di *The Little Mermaid* (2021), adattamento che ha attirato l'attenzione dei media per la scelta dell'attrice afroamericana Halle Bailey nel ruolo di Ariel. L'obiettivo è stato quello di esplorare le continuità e le discontinuità nelle riscritture del personaggio. L'analisi comparativa tra la fiaba e le due versioni Disney ha permesso di ricostruire la struttura transmediale del personaggio e di individuare i suoi semi nucleari.

Questi elementi si dividono in semi fisici (una giovane sirena dai capelli rossi, con coda e poi gambe umane), semi circostanziali (figlia del Re Tritone, accompagnata dagli aiutanti – il pesce Flounder, il gabbiano Scuttle e il granchio Sebastian – e dotata di una voce particolare che la identifica) e semi caratterizzanti (la curiosità verso il mondo umano e il desiderio di conoscerlo, che la spinge a infrangere le regole per salvare il principe). Altri elementi, come l'ambientazione, risultano invece contestuali e modificabili: se nella versione di Andersen la configurazione discorsiva è nordica, le versioni Disney rimuovono ogni riferimento scandinavo e inseriscono elementi ambientali di matrice caraibica, che emergono fortemente nel remake del 2021.

In quest'analisi, sono emersi diversi elementi che si ripetono costantemente nei tre testi e che ci permettono di riconoscere l'identità del nostro personaggio. Si tratta dei semi nucleari della Sirenetta, che si classificano a loro volta in semi fisici – come ad esempio l'essere una giovane sirena dai capelli rossi, con inizialmente una coda e poi delle gambe umane –; in semi circostanziali – come l'essere la figlia più giovane del re Tritone, l'essere sempre accompagnata dai suoi amici e al contempo Aiutanti (il pesce, il gabbiano e il granchio, chiamati nei film Flounder, Scuttle e Sebastian) e il possedere una voce speciale, che è proprio ciò che la rende riconoscibile (o non riconoscibile) agli occhi del principe –; e

infine, in semi caratterizzanti – come la curiosità per il mondo esterno e il desiderio per gli esseri umani, che la portano a infrangere la norma salendo in superficie per salvare il principe.

Tutti questi elementi – fisici, circostanziali e caratterizzanti – veicolano il personaggio con l'obiettivo di metterlo in discorso, affinché sia riconoscibile agli occhi dell'interprete. Tuttavia, il personaggio presenta anche altri elementi che variano da un testo all'altro, da una traduzione all'altra. Si tratta di elementi contestuali, che risultano variabili proprio perché non determinano la sua identità. Tra gli elementi discorsivi contestuali troviamo un cambiamento nella messa in scena dello spazio: se infatti nel racconto di Andersen si parlava di un'ambientazione nordica, nelle trasposizioni cinematografiche della Disney ogni riferimento alla cultura scandinava scompare. Questa deterritorializzazione del racconto è accompagnata dall'introduzione di tutta una serie di elementi ambientali con connotazioni caraibiche, che erano già presenti nell'adattamento animato del 1989 e che risultano ancor più accentuati nel remake live-action del 2013, grazie alla presenza di personaggi razzializzati, tra cui spicca la nostra protagonista Ariel. Tuttavia, questa nuova ambientazione, così come la cultura o l'etnia della protagonista, non vengono mai chiaramente definite, mettendo in scena una sorta di non-luogo segnato da un effetto di cosmopolitismo evanescente.

Infine, nell'ultimo capitolo ho sviluppato l'analisi di *Maleficent* (2014), un adattamento live-action di *Sleeping Beauty* (1959) che mira a reinterpretare l'antagonista femminile, la strega, all'interno di una cornice femminista. Il film si concentra dunque sulla storia di Malefica, la strega che maledice la principessa Aurora con un sonno eterno, riscrivendo così la storia da una nuova prospettiva narrativa: quella dell'antagonista. L'analisi ha dimostrato che in questo adattamento, l'antagonista femminile emerge come un personaggio complesso, che trascende il ruolo tradizionale della donna sottomessa o della strega malvagia, per diventare una figura femminile forte, che tematizza il superamento e la resilienza. Inoltre, questa nuova interpretazione della Bella Addormentata mette in scena un nuovo tipo d'amore: l'amore materno di Malefica verso Aurora, che sostituisce l'amore romantico, protagonista delle versioni precedenti. Il film

riesce quindi a reinterpretare il personaggio della cattiva della fiaba, mettendo l'accento sul retroterra emotivo e umano di Malefica, trasformandola ora in un antieroe piuttosto che in un'antagonista assoluta.

Quest'analisi dimostra che il viaggio di Malefica è il viaggio della donna malvagia verso l'antieroe, una figura sempre più presente nel cinema e nella cultura pop, che ha acquisito notevole centralità nella televisione all'inizio degli anni 2010. Malefica, ora divenuta anti-eroina, si configura come un personaggio complesso, con molteplici strati narrativi e difetti morali che rompono con la visione normativa dei personaggi femminili tradizionali.

Il caso di Song of the South, dunque, mi ha permesso di porre l'attenzione sul cambiamento della ricezione del pubblico di un film nel corso del tempo, superando una narrazione che affermava che la rappresentazione denigratoria del collettivo afroamericano fosse il frutto del suo tempo, e dimostrando invece che già al momento della sua uscita esisteva un movimento di rifiuto, e perfino di boicottaggio, verso dei film che, come questo qua, alimentavano i peggiori stereotipi sulla popolazione afroamericana.

D'altra parte, con *The Little Mermaid* (2021), ho potuto approfondire un fenomeno più ampio, che si manifesta in maniera paradigmatica proprio con questo film: il fenomeno del *racebending*, ovvero il cambiamento razziale di un personaggio cinematografico. In questo capitolo ho fornito una panoramica generale delle origini e dell'evoluzione di questa tendenza audiovisiva, al fine di indagare le negoziazioni culturali implicite nella rappresentazione razziale, che si celano dietro il fenomeno del *racebending*. È stato dimostrato che questo fenomeno mediatico nasce come un movimento di *fan activism*, caratterizzato da una serie di azioni a matrice politica, generate dalla combinazione tra la fascinazione per un universo narrativo e la frustrazione derivata dalle condizioni della sua trasposizione cinematografica. Il remake di The Little Mermaid mette dunque in scena il risultato di un movimento di protesta contro la pratica del *whitewashing*, un fenomeno radicato nell'industria cinematografica che discrimina gli attori razzializzati, anche nel quando si tratta di interpretare personaggi non caucasici.

Infine, l'analisi di *Maleficent* (2014) permette di illustrare un'altra strategia adottata dalla Disney per adattare il proprio canone classico ai tempi moderni: la reinterpretazione dell'antagonista femminile. Maleficent è il primo remake in cui la Disney adotta questa strategia, che verrà successivamente ripresa con *Cruella* (2021), con l'obiettivo di superare le rappresentazioni stereotipate del femminile che caratterizzavano i suoi film classici. Per adeguarsi ai cambiamenti promossi dal femminismo negli ultimi decenni, la Disney ha scelto di rinnovare il proprio catalogo con una rilettura delle sue cattive della fiaba, ora riconvertite in anti-eroine.

Tuttavia, questi episodi di reinterpretazione e rilettura dei classici non devono essere intesi come eventi isolati, bensì come espressioni di ampie negoziazioni culturali sulle identità razziali e di genere, le quali non possono essere comprese prescindendo dal contesto politico e sociale dei diversi periodi analizzati. Per questo motivo, la mia ricerca si è avvalsa di una metodologia di analisi qualitativa che ha combinato lo studio immanente del testo (il film) con l'esame non solo dei paratesti ma anche delle condizioni sociali, politiche e culturali che lo circondano e lo influenzano.

In prospettiva futura, la tesi potrebbe essere ampliata attraverso un'analisi comparativa di altri casi di *racebending* e di risemantizzazione del femminile nelle produzioni cinematografiche contemporanee. Questi due fenomeni, infatti, non hanno fatto altro che crescere e consolidarsi nel panorama mediatico, generando nuove rappresentazioni razziali e di genere che contribuiscono all'evoluzione del canone cinematografico tradizionale, bianco ed eteronormativo.

L'interesse principale di questa ricerca ampliata consisterebbe nel focalizzarsi sulle dinamiche sociosemiotiche che ne derivano, ovvero sugli effetti che queste nuove rappresentazioni producono sul pubblico, al fine di comprendere se esse riproducono o sovvertono gli immaginari egemonici in contesti globali segnati da tensioni post-coloniali e intersezionali. Inoltre, sarebbe opportuno integrare metodologie interdisciplinari che combinino l'analisi semiotica con prospettive decoloniali e della teoria critica della razza e del genere, per analizzare più a fondo i meccanismi attraverso i quali si articolano nuove forme di visibilità e di agenzia nel discorso cinematografico.

6. Bibliografia

Alexander, J. C. (2003). *The Meanings of Social Life: A Cultural Sociology.* Oxford University Press.

Alcoberro, A. (2007). La cacera de bruixes a Europa. *Per bruixa i metzinera: la cacera de bruixes a Catalunya (s. xv-xvii),* Barcelona, Generalitat de Catalunya: Departament de Cultura i Mitjans de Comunicació, 94-109.

Armstrong, N. & Tennenhouse, L. (1989). *The Violence of Representation. Literature and the History of Violence.* New York: Routledge.

Barthes, R.
(1970). *La muerte del autor*. Ediciones Siglo XXI.
(1973). *El placer del texto* (R. Pons, Trad.). Ediciones Seix Barral.
(Obra original publicada el 1973)

Bailey, A. F. (1991) The Textbooks of the “Lost Cause: Censorship and the Creation of Southern States Histories”, in *Georgia Historical Quarterly*, 75 (3), pp. 507-533.

Barrier, M. (2008). *The animated man: A life of Walt Disney*. University of California Press.

Bell, E.
(1995). Somatexts at the Disney shop: Constructing the pentimentos of women's animated bodies. In E. Bell, L. Haas, & L. Sells (Eds.), *From Mouse to Mermaid: The Politics of Film, Gender, and Culture* (pp. 107-124). Bloomington: Indiana University Press.
(1995). *From Mouse to Mermaid. The politics of Film, Gender and Culture.* Bloomington: Indiana University Press.

Bellows, B. L. (1995). *God and General Longstreet: The Lost Cause and the Southern Mind.* LSU Press.

Benjamin, J. (1977). The End of Internalization: Adorno's Social Psychology, en *Telos 32* (1977): 42-64.

Benjamin, W. (1936). *Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit,* Suhrkamp, Frankfurt am Main (trad.it. *L’opera d’arte nell’epoca della sua riproducibilità tecnica*, Nuovo politecnico, Torino).

Blight, D. W. (2001). *Race and the American imagination: The evolution of American folklore*. Harvard University Press.

Bogle, D. (1973). *Toms, Coons, Mulattoes, Mammies, & Bucks: An interpretive history of blacks in American films.* Continuum.

Bogutskaya, A. (2023). *Unlikeable Female Characters: The Women Pop Culture Wants You to Hate*. Sourcebooks, Inc..

Boym, S. (2001). *The future of nostalgia.* Basic Books.

Brode, D. (2005). *From Walt to Woodstock: How Disney created the counterculture.* University of Texas Press.

Brost, M. J. (2020). *The anti-heroine on contemporary television: Transgressive women*. Rowman & Littlefield.

Canemaker, J.
(1996). *Before the animation begins: The art and lives of Disney inspirational sketch artists.* New York, NY: Hyperion.
(1999). *Paper dreams: The art and artists of Disney storyboards.* Disney Editions.

Calleja, E. (2017) All'origine delle cause perdute: la lost cause confederata e le sue riletture en *Meridiana*, 88, pp. 41-60.

Cheu, J. (2013). *Diversity in Disney Films. Critical Essays on Race, Ethnicity, Gender, Sexuality and Disability*. Jefferson: McFarland.

Collier-meek, M. (2008). *A sociocultural history of Disney's cultural representation.* Cambridge University Press.

Cometa, M. (2008). Iconocrash. Sul disastro delle immagini, in Coglitore, R. (a cura di) Cultura Visuale. Paradigmi a confronto, :duepunti edizioni, Palermo.

Cripps, T. (1993). *Making the movies: Hollywood, race, and representation.* University of California Press.

Cullen, J.(1995). *The Civil War in Popular Culture: A Reusable Past*, Smithsonian Institution Press, Washington.

Davis, A. M. (2007). *Good Girls and Wicked Witches: Woman in Disney's Feature Animation, 1937 – 2001*. London: John Libbey Publishing.

Do Rozario, Rebecca- Ann C. (2004). The Princess and the Magic Kingdom: Beyond Nostalgia, the Function of the Disney Princess. *Women's Studies in Communication* (27), pp. 34-59.

Dorfman, A. & Mattelart, A. (1971). *How to Read Donald Duck: Imperialist Ideology in the Disney Comic*, New York: OR Books.

Durkin, K. (1985). Television and sex-role acquisition: I. Content. *British Journal of Social Psychology, 24*(2), pp. 101–113.

Dyer, R. (1999*). The role of stereotypes*. Media studies: A reader, 2, 245-51.

Eco, U.
(1973). *La guerriglia semiologica.* A U. Eco, *Il costume di casa.* Bompiani.
(1976). *A Theory of Semiotics*. Bloomington, Macmillan: Indiana University Press.

(1979) *Lector in fabula*, Milano: La nave di Teseo.
(2007). *Dall'albero al labirinto: studi storici sul segno e l'interpretazione*. Milano: La nave di Teseo.

Eisner, M. (1999). *Work in progress: Risking failure, surviving success. Random House.*

England, D. & Descartes, L.
(2008). *Gender Role Portrayal and the Disney Princesses*, University of Connecticut [Thesis Poster Presentation].
(2011). Gender role portrayal and the Disney Princesses. *Sex Roles: A Journal of Research,* 64(7-8), 555–567.

Eugeni, R. (1999) *Film, sapere e società. Per un'analisi sociosemiotica del testo cinematografico,* Vita e pensiero, Milano.

Fapp, P. (2016) A Comparison Between Gone with the Wind and Song of the South: Reactions and Legacies, en *Arizona Journal of Interdisciplinary Studies* (5).

Faust, P. L.; Delaney, N.C. (1986). *Historical times illustrated encyclopedia of the Civil War,* Harper & Row, New York.

Fernández, C. B. (2001). Andersen & Walt Disney: reescritura de" La Sirenita". *GALÁxIA. Revista Interdisciplinar de Comunicação e Cultura*, (1).

Fontanille, J. (2015). *Pratiques sémiotiques.* Puf.

Foucault, M. (1969). *L'archéologie du savoir*. Gallimard.

Freedberg, D. (1985). *Iconoclasts and Their Motives,* Schwartz, Maarssen.

Finch, C. (1995). *The art of The Lion King.* Hyperion.

Franco, J. (2002). *The Decline and Fall of the Lettered City: Latin America in the Cold War,* Cambridge: Harvard University Press.

Gaset, M. C. (2021). De Medea a Malèfica. Violència, maternitat i poder a la Bella Dorment. In *Entre asclepi i les muses: Un homenatge a Joana Zaragonza* (pp. 293-308). Publicacions URV.

García Gual, C. (2014). Sirenas. Seducciones y metamorfosis. Turner Noema.

Garcia Zarranz, L. (2007). Diswomen Strike Back? The evolution of Disney's Femmes in the 1990s. *Atenea* 27(2), pp. 55-65.
Gomery, D. (1994). *The Hollywood studio system: A History.* St. Martin's Press.

Genette, G. (1997). *Paratexts. Thresholds of Interpretation (Literature, Culture, Theory).* Cambridge: Cambridge University Press.

Goldman, K. S. (2013). *Saludos Amigos* and *The Three Caballeros*: The representation of Latin America in Disney's 'Good Neighbor' Films, a *Diversity*

in Disney Films. Critical Essays on Race, Ethnicity, Gender, Sexuality and Disability. Jefferson: McFarland.

Greimas, A. J. (1986). De la nostalgie. Essai de sémantique lexicale, en *Actes sémiotiques* – Bulletin, XI (39) pp. 5–11 (trad it. “Della nostalgia”, in Pezzini, I., a cura de, *Semiotica delle passioni*, Esculapio, Bologna, 1991, pp. 19–25).

Griffin, S. (2000). *Tinker Belles and Evil Queens: The Walt Disney Company from the Inside Out.* New York: NYU Press.

Hall, S.
(1973). *The cultural politics of representation.* University of Chicago Press.
(1981). *Cultural studies: A critical introduction.* Routledge.
(1992). *Representation: Cultural representations and signifying practices*. Sage Publications.
(1996). *Culture, media, and representation: Understanding the role of media in culture*. Routledge.

Hattaway, H. (1971) Clio's Southern Soldiers: The United Confederate Veterans and History en *Louisiana History: The Journal of the Louisiana Historical Association*, 12 (3), pp. 213-242.

Higginbotham, E. B. (1993). *Righteous discontent: The women’s movement in the black Baptist Church,* 1880–1920. Harvard University Press.

Horkheimer, M., & Adorno, T. W. (1944). *The culture industry: Enlightenment as mass deception.* Routledge.

Huddleston, J. (2002) KILLING GROUND: Photographs of the Civil War and the Changing American Landscape a *Material Culture*, 38 (1), pp. 91-93.

Hunter, A. (2000). The Immortal Confederacy. Another Look at Lost Cause Religion, en *The Myth of the Lost Cause*, pp. 185-218.
Haas. L. (1995). Eighty-Six the mother: Murder, Matricide and Good Mothers a E. Bell. L. Haas. & L. Sells (Eds.), *From mouse to mermaid: The politics of film, gender, and culture* (pp. 193-211). Bloomington: Indiana University Press.

Iger, B. (2020). The ride of a lifetime: Lessons learned from 15 years as CEO of the Walt Disney Company. Random House.

Jedlowski, M. (2007). 2007 “Prefazione” in Rampazi M., e Tota A.L. (a cura di), La memoria pubblica. Trauma culturale, nuovi confini e identità nazionali, Utet, Novara.

Jenkins, H.
(1992). *Textual Poachers.* New York: Routledge. Matt Hills, *Fan Cultures* London: Routledge, 2002.
(2006). *Convergence Culture: Where Old and New Media Collide*. New York: New York University Press.

(2009). *Confronting the challenges of participatory culture: Media education for the 21st century*. The MIT press.
(2018). Fandom, negotiation, and participatory culture. *A companion to media fandom and fan studies*, 11-26.

Jenkins, H., Shrethova, S. & Peters-Lazaro, G. (2020). *Popular Culture and the Civic Imagination: Case Studies of Creative Social Change.* New York: NYU Press.
Kristeva, J. (1973). The system and the speaking subject, in *Times Literary Supplement*, 12th October 1973: 1249–52.

Kurtti, J.
(1998). *The Art of Mulan.* Hyperion.
(2002). *Treasure Planet: A Voyage of Discovery.* Disney Editions.
(2009). *The Art of The Princess and the Frog.* Disney Editions.

Latour, B., & Weibel, P. (2002). *Iconoclash: beyond the image wars in science, religion and art* (p. 703). MIT press.

Lemann, N. (1991). *The network of power: Media, politics, and public representation.* Harvard University Press.

Li-Vollmer, M. & LaPointe, M. E. (2003). Gender Transgression and Villainy in Animated Film. *Popular Communication* (1), pp. 89-109.

Lopez, L. K. (2011). Fan activists and the politics of race in The Last Airbender. *International Journal of Cultural Studies*, 15(5), 431-445.

Lorusso, P.
(2010). *Semiotica della cultura,* Laterza, Roma-Bari.
(2022). *L'utilità del senso comune*, Il Mulino, Bologna

Lotman, J.; Uspenskij, B.A.
(1975). *Tipologia della cultura*, Bompiani, Milano.
(1980). *Testo e contesto. Semiotica dell'arte e della cultura*. Laterza.
(1984). O semiosfera. *Sign Systems Studies* (*Trudy po znakovym sistemam*) 17, pp. 5–23.
(2006). *Tesi per una semiotica*. Bompiani.

Luthi, M. (1966). *Volksmarchen und Volkssage*. Bern: Francke.

Mancini, L. (2008). Sirene, tra il mito classico e l'immaginario occidentale. *Anima dell'Acqua*, 214-227.

Marling, K. A. (1999). *Following Tradition: Folklore in the Discourse of American Culture*/The McGuffey Readers: Selections from the 1879 Edition. The Journal of American History, 86(1), 278.

Marin, L. (1984). Utopics: The semiological play of textual spaces. Humanities Press.

Marsciani, F. (2012). *Minima semiotica: Percorsi nella significazione.* Milano: Mimesis Edizioni.

Marsciani, F., & Zinna, A. (1991). *Elementi di semiotica generativa: Processi e sistemi della significazione.* Bologna: Progetto Leonardo

Marrone, S. (2018). *Storia di Montalbano,* Edizioni Museo Pasqualino, Palermo.

Mazzucchelli, F. (2017) Modi di distruzione segnica. Come si arresta la semiosi? a *Versus*, 124, pp. 105-128.

Mitchell, T. (1986). *Iconology: Image, Text, Ideology,* University of Chicago Press, Chicago.

Negt, O. & Kluge, A. (1973). *Erfahrung und Offentlichkeit. Zur Organisationsanalqae von burgerlicher undproletarischer* Offentlichkeit. Frankurt am Main: Suhrkamp.

Pallant, C. (2011). *Demystifying Disney: A history of Disney feature animation.* Continuum.

Panico, M.
(2017) Esplosioni di icone. Street art e iconoclastia performativa sui monumenti socialisti dell'Europa orientale, en *Ocula* 18, pp. 44-56.
(2020) Spazi della nostalgia. Approccio semiotico a una passione spazializzata, Tesi di dottorato, 2020.

Pearson, R. (2016). "Googling Sherlock Holmes", a Pesce, S. i Noto, P. (a cura de), *The Politics of Ephemeral Digital Media: permanence and obsolescence in paratext*, Abingdon-on-Thames, Routledge.

Pezzini, I.
(1998) *Le passioni del lettore: saggi di semiotica del testo,* Bompiani, Milano.
(2008). *Immagini quotidiane: Sociosemiotica visuale.* Roma: GLF editori Laterza.

Piedra, J. (1994). The Three Caballeros: Pato Donald's Gender Ducking. *Jump Cut: A Review of Contemporary Media* (39), pp. 72-82.

Propp, V. (1971). *Morphology of the folktale* (L. Scott, Trans.). University of Texas Press. (Original work published 1928)

Putnam, A. (2013). Mean Ladies: Transgendered Villains in Disney Films, en *Diversity in Disney Films. Critical Essays on Race, Ethnicity, Gender, Sexuality and Disability*, Jefferson: McFarland.

Rebello, F.
(1997a). *The Art of Hercules: The Chaos of Creation*. New York, NY: Hyperion.
(1997b). *The Art of the Hunchback of Notre Dame*. New York, NY: Hyperion.

Ricoeur, P. (2000). *La mémoire, l'histoire, l'oubli,* Paris, Seuil. (trad.it. *La memoria, la storia, l'oblio*, Raffaello Cortina, Milano, 2003).

Sammond, N. (2005). *Babes in Tomorrowland: Walt Disney and the Making of the American Child, 1930–1960*. Durham, NC: Duke University Press.

Sammond, N. (2015). *Birth of an Industry: Blackface Minstrelsy and the Rise of American Animation*. Durham, NC: Duke University Press.
Academia

Seeliger, H. J., Sukhan, T., Boudreau, B., Rasmussen, L., Piper, M., Coopey, L., ... & Lyons, S. (2020). *Antiheroines of contemporary media: saints, sinners, and survivors*. Rowman & Littlefield.

Solomon, C. (1995). *The Disney that never was: The stories and art of five decades of unproduced animation.* New York, NY: Hyperion.

Sperb, J. (2012). *Disney's Most Notorious Film. Race, Convergence and the Hidden Histories of Song of the South*. Austin: University of Texas Press.

Straehle, E. (2022). Roma y la damnatio memoriae. Algunas observaciones sobre las tensiones antiguas entre el poder, la historia y la memoria. *Historiografías*, 21-41.

Taeuber, I. B., & Taeuber, C. M. (1966). *America's changing population.* Free Press.

Tally, M. (2016). *The rise of the anti-heroine in TV's third golden age*. Cambridge Scholars Publishing.

Tanner, L. R. (2003). Images of Couples and Families in Disney Feature-Length Animated Films. *The American Journal of Family* (31), pp. 355-373.

Thomas, F. (1994). *Disney animation: The illusion of life.* Hyperion.

Thomas, B. (1994). *Walt Disney: An American original*. Disney Editions.

Thomas, F., & Johnson, O. (1995). *The illusion of life: Disney animation*. Disney Editions.

Thomas L. Harris, T. (1998). *The cultural politics of the Disney franchise*. Oxford University Press.

Truyols, C.

(2021) La fada a la tardor de l'edat mitjana. Estudi de cas sobre les transformacions del personatge literari de Morgana en el desenvolupament de la matèria de Bretanya entre els segles XII i XV, Treball de Final de Màster, Universitat de Barcelona, 2021. Recuperat de: http://diposit.ub.edu/dspace/handle/2445/180955 [14/05/2025]

(2022) De fades a bruixes, la representació de la dona a la tardor de l'edat mitjana, *Ab Origine Magazine*, 71 (març) [en línia].

Villani, N. (2020). "Indagine identitaria del personaggio seriale" a *Be cool. Come nasce un'icona culturale*, a cura di A. Bernardelli i E. Grillo, Ocula 21 (22).

Violi, P. (2014). *Paesaggi della memoria*, Bompiani, Milano.

Wasko, J.
(2001). *Understanding Disney: The Manufacture of Fantasy*. New York: John Wiley & Sons.
(2011). The study of the political economy of the media in the twenty-first century. Javnost – The Public, 25(1–2), 233–239.

Weimann, R. (1967) *Shakespeare und die Tradition des Volkstheaters.* Berlin: Henschel.

Wells, P. (2002). Animation: Genre and Authorship, London: Wallflower
Ward, A. R. & Christians, C. (2002). *Mouse Morality: The Rhetoric of Disney Animated Film*. Austin: University of Texas Press.

Willetts, K. R. (2013). 'Cannibals and Coons. Blackness in the Early Days of Walt Disney', en *Diversity in Disney Films. Critical Essays on Race, Ethnicity, Gender, Sexuality and Disability*. Jefferson: McFarland.

Wloszczyna, S. (1997, June 18). Muscle behind 'Hercules': Disney duo Musker, Clements do it again. *USA Today.*

Zipes, J.
(1995). 'Breaking the Disney Spell', en *From Mouse to Mermaid*. Bloomington: Indiana University Press, pp. 22-42.
(1979). *Breaking the magic spell: Radical theories of folk and fairy tales.* University of Texas Press.
(2009). *The irresistible fairy tale: The cultural and social history of a genre*. Princeton University Press.
(2010). *Fairy tales and the art of subversion: The classical genre for children and the process of civilization.* Routledge.
(2011). *The enchanted screen: The unknown history of fairy-tale films.* Routledge.