

LAS CUATRO IDENTIDADES DE FIONA

La irrupción de la infografía en el campo de la animación ha aportado, además de una nueva técnica de producción «un nuevo modo de narrar historias, más fresco y actual, en contraste con el modelo Disney que estaba ya agotado de tanto repetirlo» (MARTÍNEZ BARNUEVO, 2008: 64). Así, Pixar y DreamWorks Animation se han erigido como las dos productoras de referencia en este nuevo género. Sin embargo, mientras la primera ha tomado el dulce testigo de Disney, la segunda ha adoptado una postura más ácida, utilizando la crítica, la ironía y el sarcasmo como su lengua nativa. Así es como *Shrek*¹, el malhumorado ogro, se ha convertido en el símbolo de esta «nueva» forma de contar cuentos a la que hace referencia Martínez Barnuevo, desplegando un discurso subversivo en la superficie capaz de atraer a espectadores de todas las edades. No obstante, un análisis en profundidad puede revelar cómo estos filmes siguen encerrando historias convencionales y discursos poco o nada

progresistas, anclados en valores tradicionales y estereotipos conservadores detrás de divertidos intertextos, chistes socarrones y espectáculo tecnológico. Para demostrarlo, lo que proponemos es analizar la figura de la protagonista femenina de la saga, Fiona, a la luz de los estudios de género. Fiona es un personaje complejo que se debate entre su rol en la vida, ser una princesa, sus habilidades para el combate, y su apariencia de ogro, además de su futura maternidad. Y aunque en la superficie puede parecer que subvierte las normas de los cuentos infantiles, realizando así una crítica a las típicas princesas Disney, veremos como su identidad como mujer está basada en estructuras y patrones conservadores².

Fiona, la princesa

La breve presentación que hace el espejo mágico de la princesa Fiona —a modo de programa televisivo del corazón— introduce al personaje como una típica princesa con intereses banales

y una actitud pasiva, describiéndola como «una famosa pelirroja encerrada en un castillo custodiado por un dragón y rodeado por ardiente lava. ¡Pero que eso no os enfríe el ánimo! Ella es pura dinamita, le encanta la piña colada y bailar bajo la lluvia. Lista para ser rescatada... ¡la princesa Fiona!» Gracias a este recurso «se puede leer una crítica a la objetivación de la mujer como mercancía en el mercado del amor, la cual, como *Shrek* ejemplifica, data de los mismos cuentos de hadas» (GÁMEZ FUENTES, 2006: 91). Sin embargo, así es precisamente como actúa la princesa Fiona en un primer momento, pasiva, «aguardando a un audaz caballero que la salve». Cuando esto ocurre, se queja ante Shrek del poco romanticismo del momento, instigándole a que le recite un poema épico o unas palabras de amor. Este comportamiento de típica princesa, donde Fiona se coloca a sí misma en un papel pasivo, el papel que sabe se espera de ella —actuar como objeto para el caballero— remite directamente a la teoría de Laura Mulvey (1975) que explora los posicionamientos de género preestablecidos en el cine clásico. De esta forma, establece cómo el placer de mirar está ordenado por una parte masculina que es la activa y una parte femenina que es la pasiva.

Así «la mirada masculina determinante proyecta sus fantasías sobre la figura femenina que se organiza de acuerdo con aquella. En su tradicional papel exhibicionista, las mujeres son a la vez miradas y exhibidas, con su apariencia fuertemente codificada para causar un gran impacto visual y erótico, por lo que puede decirse que connotan una «sermiradidad» (*tobelookedatness*)» (1975: 9).

Así es como Fiona asume su rol pasivo como princesa, sin más ambición que casarse con el caballero que la ha rescatado. Ella no da pie a hacer avanzar la acción, e incluso cuando conoce la verdadera identidad de Shrek prefiere quedarse esperando a que llegue el príncipe Farquaad a recogerla. Sin embargo, a medida que va conociendo al ogro, esta actitud pasiva va evolucionando hacia una actitud más activa. Su destreza luchadora es un síntoma de ello, rompiendo el estereotipo de típica princesa. No obstante, esta curva en la evolución del personaje se rompe bruscamente al final de la primera película, donde es el personaje masculino quien toma la iniciativa al declararle su amor y pedirle matrimonio, como tradicionalmente está concebido, dejando a la princesa en un segundo plano donde sólo consiente lo que se le está propo-

A medida que va conociendo al ogro, esta actitud pasiva va evolucionando hacia una actitud más activa

niendo y donde no interviene activamente para modelar su propio futuro. Esto la coloca en una posición pasiva ante la mirada del espectador, que se identifica con Shrek y para el que ella es solamente un objeto para ser mirado. El inconsciente masculino controla así la amenaza que la imagen femenina encierra emplazando a la mujer en el lugar de lo misterioso, que debe ser investigado para desentrañarlo y controlarlo (MULVEY en GÁMEZ FUENTES, 2004: 63). De esta manera, Shrek desentraña el misterio que Fiona supone para él durante el viaje a Duloc para finalmente casarse con ella y, de esta forma, controlarla. Es así como el hombre obtiene placer visual al adoptar la posición del héroe con el cual se identifica en su aventura desmitificadora.

No es hasta *Shrek Tercero* cuando nos damos cuenta de que Fiona ha subvertido completamente el rol de princesa pasiva. Cuando es secuestrada y encerrada en un calabozo por el príncipe Encantador junto a su madre y otras princesas con las que estaba tomando té en el momento del ataque vemos cómo Fiona ha evolucionado, por lo que su actitud choca con la actitud de las otras princesas que siguen esperando a sus príncipes. Cuando Asno entra y les comunica que los planes del príncipe Encantador son matar a Shrek, la princesa contesta: «Escuchadme, hay que salir de aquí como sea.» A lo que Blancanieves responde: «Tienes razón... ¡Chicas! ¡A vuestras posiciones!» El espectador espera entonces verlas en una situación de acción, pero lo único que hacen es encontrar una postura cómoda. Cuando Fiona, extrañada, pregunta qué hacen, la Bella Durmiente responde con toda tranquilidad: «Esperar a que nos resca-



ten.» Es aquí cuando vemos el cambio en la actitud de Fiona desde la primera película, donde era una princesa como las demás, pasiva y que esperaba a ser rescatada, a la última película de la saga, donde ha roto completamente el estereotipo del cine clásico para convertirse en el eje de la acción, liderando el rescate de su marido. No obstante, una vez Shrek es liberado, éste asume automáticamente la acción, quedando Fiona relegada a un papel secundario.

Y es que debemos ser cautos a la hora de juzgar la actividad o pasividad de la princesa ya que se trata de un personaje secundario en la historia —Shrek el protagonista— y, por tanto, el que hace avanzar la trama. De esta forma, «el hombre controla la fantasía del film y emerge como representativo del poder en un sentido adicional: como poseedor de la mirada del espectador, transfiriéndola más allá de la pantalla para neutralizar las tendencias extradiegéticas representadas por la mujer como espectáculo» (MULVEY: 1975: 11). Es decir, aunque Fiona vaya evolucionando a lo largo de las tres películas hasta convertirse en un personaje más activo de lo que era en un principio, no deja de ser un personaje secundario. Esto nos invita a pensar en *Shrek* como un discurso masculinista en el que el espectador y la espectadora deben identificarse con la figura masculina porque es la que centraliza la acción y la atención. Así, las pequeñas transgresiones de Fiona en el típico rol de princesa quedan como meras anécdotas que no tienen mayor función en la historia que la de hacer reír al espectador.

Fiona, el ogro

En la primera película de *Shrek*, descubrimos que la princesa Fiona guarda un secreto del que se avergüenza enormemente. Sobre ella recae un hechizo que la convierte en ogro cuando se pone el sol, pero con el primer beso de amor verdadero surgirá su verdadera forma. Sin embargo, la apariencia de Fiona como ogro en el film, igual que la de Shrek, no es tan terrible como en el cuento original de William Steig. «El

No se trata de ser bella, sino de ser un ogro, pero el mensaje es el mismo: es la mujer quien debe lucir el cuerpo que quiere su marido

cambio más importante consistió en modificar la horrorosa apariencia de ogro y la princesa ya que en el original de Steig su fealdad estaba atractivo cinematográfico. Así que el ogro termina siendo redondo, fortachón y de apariencia amable y la princesa es típicamente bella con un secreto que la convierte en una ogra igualmente redondeada, fortachona y de apariencia amable» (GÁMEZ FUENTES, 2006: 75). En realidad no podemos hablar



de personajes monstruosos, aunque lo que representan simbólicamente sí es lo monstruoso, la fealdad y lo diferente respecto a la norma. Representan *la otredad* en un mundo en el que *el uno* es un personaje que se sitúa en la perfección de Duloc, sin lugar para la magia ni el desorden y Muy Muy Lejano, donde sólo caben los personajes de cuento «*superideales*».

La dificultad que tiene Fiona para aceptarse como un ogro, ya se inicia incluso con el propio lenguaje. En castellano, el femenino de ogro, *ogra*, no existe porque tradicionalmente este personaje de los cuentos, que se caracteriza por su fiero aspecto y por alimentarse de carne humana, nunca ha sido de sexo femenino y, por lo tanto, no existe un nombre para denomi-

narla. ¿Cómo puede aceptarse entonces una princesa como un ogro? ¿Y cómo va a aceptar la audiencia a un personaje femenino de estas características? Ciertamente la película logra esta aceptación por su forma de acercarse a la problemática y por la personalidad, tan auténtica y entrañable, de los protagonistas. Sin embargo, cuando Fiona se transforma en ogro tras la boda con Lord Farquaad, hasta Shrek hace, en un primer momento, un gesto de disgusto. Las princesas tienen que ser bellas. Cuando, tras el primer beso con Shrek, la apariencia verdadera de Fiona vuelve a ser la de un ogro, ella misma exclama: «*No entiendo nada. Se supone que debía ser hermosa*». Pese a que el cuento está situado en la Edad Media, Fiona sufre la misma «religión» que las mujeres del siglo XXI respecto a su cuerpo. Quiere ser hermosa por lo que ello significa. Según Lipovetsky «ahora más que nunca la belleza femenina se contempla como algo importante no sólo para la vida privada de los hombres y de las mujeres, sino también para el propio funcionamiento del orden social» (1999: 29) por lo que «algunas feministas como Susan Bordo o Naomi Wolf reflexionan sobre este hecho y consideran que tiene todos los rasgos de un culto religioso» (VIDAL CLARAMONTE, 2002: 131). Es así como el aspecto físico se apodera de Fiona, por la idea preconcebida que tiene de que para triunfar debe estar dentro de los cánones de belleza establecidos (VIDAL CLARAMONTE, 2002: 130).

El papel que juega en esta situación el propio Shrek es crucial para que Fiona se acepte a sí misma como ogro, ya que es él quien reconoce su nueva belleza. Sin embargo, como cuestiona Gámez Fuentes a propósito de la primera película (2006: 93), debemos preguntarnos «si para ser amada por el ogro ella debe

reflejar la propia identidad del ogro, o sea, se ha de convertir en ogresa. ¿Por qué no puede ser diferente de Shrek y seguir siendo amada?» En *Shrek 2* esta cuestión se acentúa hasta el punto de convertirse en el motivo que genera la trama principal. Tras la fría bienvenida que Shrek y Fiona reciben en Muy Muy Lejano y la violenta cena con los reyes, Shrek y Fiona tienen una discusión en la que Fiona le recuerda a su marido que ella ha cambiado por él. Esto hace reflexionar a Shrek y darse cuenta de que la princesa, desde que era niña, sólo había soñado con ser bella y hermosa y casarse con un apuesto y hermoso príncipe. Fiona, en realidad no ha dejado de ser presa de su imagen, aunque sí la ha sacrificado por Shrek. Así vemos cómo se confirma la teoría de Gámez Fuentes ya que el físico de Fiona está subordinado al deseo de su marido. En este caso, al tratarse de un cuento que ironiza sobre los cuentos, no se trata de ser bella, sino de ser un ogro, pero el mensaje es el mismo: es la mujer quien debe lucir el cuerpo que quiere su marido.

Shrek siente entonces que no le ha dado a Fiona lo que necesitaba, y su amor por ella le lleva hasta la poción «Felices para siempre» que le garantiza a él y a su amada un físico perfecto. La película muestra a Shrek convertido en humano durante unos minutos, mientras somos testigos de cómo triunfa social y sexualmente, ya que todas las muchachas del reino le miran con deseo en su camino hacia el Castillo para salvar a Fiona. Este mecanismo es otra forma de imponer un discurso hegemónico en el que la belleza garantiza el éxito, y aunque su efecto en la película es cómico, no deja de ser sintomático del convencionalismo de base que se esconde detrás de las anécdotas subversivas.

Finalmente, cuando Fiona y Shrek se reúnen y ésta conoce los detalles de la poción, vuelve a someterse al deseo de su marido, consciente de que él también hubiese cambiado por ella si así lo hubiese deseado. Fiona asume por fin que quiere «lo que cualquier princesa



Fiona como una princesa-ogro

querría: vivir felices y comer perdices... con el ogro con el que me casé». Por un lado, el film «critica la belleza superficial: el ogro comenta en innumerables ocasiones que a él se le juzga injustamente por su apariencia y que es ésta la que determina que sus coetáneos no le acepten» (GÁMEZ FUENTES, 2006: 92) pero, en realidad, a los protagonistas este hecho sí que les genera estrés emocional. Por otra parte, aunque los dos están dispuestos a adoptar la apariencia del otro, es finalmente Fiona quien se sacrifica por su marido, dejándonos ver claramente el patrón de sacrificio y devoción por la familia del que habla Kaplan (en GERAGHTY, 1998: 457).

Algo que tienen en común todas las protagonistas es su belleza y sus cuerpos perfectos, lo que automáticamente las convierte en objetos para ser mirados, pese a sus extraordinarias habilidades

Fiona, la heroína

Una de las particularidades de la princesa Fiona que empezamos a conocer en la primera película es su habilidad para el combate y su dominio de las artes marciales. Se trata de la cualidad de la que se sirve el personaje para transgredir su papel como princesa, ya que nadie esperaría que una elegante y fina doncella tuviese estos asombrosos conocimientos, actuando así como contrapunto cómico. En su primera demostración de fuerza asombra tanto a Shrek como al espectador (que se identifica con su mirada), al salvarlo a él y a Asno de un ataque en el bosque. Esta demostración de fuerza será más discreta en la segunda película, mientras que en la tercera vuelve a protagonizar una escena de lucha junto al resto de las princesas del reino. El afán de la película por hacer guiños al espectador mediante intertextos no deja fuera estas escenas, que toman como referente el cine de acción protagonizado por mujeres, con referencias a Trinity, de *Matrix* (The Matrix, Andy y Larry Wachowski, 1999), a la protagonista de *Tigre y Dragón* (Wo hu cang long, Ang Lee, 2000) o a los *Ángeles de Charlie*, (Charlie's Angels, McG, 2000).

La referencia explícita a la película *Matrix* la obtenemos casi más por los efectos visuales que por la referencia a Trinity. Es cierto que la princesa lucha

como ella, defendiéndose a sí misma de los atacantes, sin necesidad de utilizar al ogro/hombre para espantarlos. Ambas, muestran de esta forma su independencia en la fuerza física respecto al género masculino. Sin embargo, las acciones heroicas tienen connotaciones muy distintas para Trinity y para Fiona. En la primera película de la saga, Carrie-Ann Moss da vida a una heroína que «se alzó como icono homosexual tanto por su apariencia andrógina como por el hecho de subordinar sus emociones (y, consecuentemente, la historia de amor) al éxito de la misión (dando prioridad a la acción)» (BLÁZQUEZ CHAVES, 2003: 74). En *Shrek*, en cambio, esta escena de lucha es precisamente la que sexualiza de forma determinante a Fiona bajo los ojos de Shrek, siendo a partir de aquí cuando los dos empiezan a sentir algo más que una obligación el uno por el otro. Los sentimientos de amor que afloran en ellos están motivados porque ambos sienten que son juzgados por las personas antes de que los conozcan. Por ello, Shrek se enamora de Fiona al darse cuenta de que la había juzgado precipitadamente sin preocuparse por conocerla, y la escena donde acaba con los Hombres Alegres del Bosque es una clara muestra de las habilidades de la princesa que Shrek no conocía. En *Matrix Reloaded* (The Matrix Reloaded, Andy y Larry Wachowski, 2003), sin embargo, la evidente relación sentimental de Trinity y Neo relegan a la protagonista femenina a una segunda posición en las escenas de combate, acabando también con su ambigüedad sexual (BLÁZQUEZ CHAVES, 2003: 74).

Por otra parte, la técnica de lucha de Fiona es muy semejante a las artes marciales que vemos en películas orientales como *Tigre y dragón*. Nos hemos fijado precisamente en esta película por las similitudes que existen entre Fiona y Yù Jiaolóng, el personaje que encarna la actriz Zhang Ziyi. Yù Jiaolóng se debate entre seguir el camino que tiene marcado, casándose para convertirse en una mujer de la corte o rebelarse y vivir como una guerrera, aprovechando

su talento para las artes marciales (que mantiene en secreto) casándose con su enamorado, un bandido del desierto. Fiona y este personaje, mantienen grandes similitudes además del evidente talento oculto para las artes marciales. Las dos son «doncellas» que tienen su vida planificada y sus matrimonios convenidos. Pero son mujeres que no se conforman con lo establecido, que se plantean enfrentarse a su destino y transgredirlo, aún sabiendo que existe el riesgo de perder su estatus y el favor de sus familias o su reino. Yù Jiaolóng se decide finalmente por un destino trágico, pero junto a su enamorado,



Fiona como heroína, acompañada por el resto de princesas

mientras que Fiona, más pasiva en su decisión, llega a casarse con el príncipe Farquaad, mostrando así una debilidad que enmienda al responder afirmativamente a la declaración de amor de Shrek.

La escena de *Shrek Tercero* en la que las princesas escapan por sus propios medios de la celda donde las tienen presas y acuden a rescatar a Shrek tiene muchas similitudes con la forma de actuar de las heroínas de *Los Ángeles de Charlie* que «poseen características comunes entre sí: son inteligentes, hablan idiomas, manejan ordenadores, desactivan misiles, se tiran de helicópteros, conducen coches de carreras, dominan las artes marciales (al estilo *Matrix*) y todo ello sin despeinarse sus cuidadísimas melenas y sin ensuciar

los múltiples modelitos que ciñen y que enseñan sus cuerpos de modelos. Evidentemente lo hacen todo sobre tacones de aguja» (BLÁZQUEZ CHAVES, 2003: 77). Aunque lo más destacable de su forma de trabajar es que no dudan en utilizar su *sex appeal* y su atractivo como objeto de deseo para conseguir de los hombres lo que quieren. En *Shrek Tercero* no vemos a las princesas desactivando misiles, pero sí que actúan, en cierto modo, como lo hacen los ángeles.

Tras la iniciativa de Fiona de «*lo arreglaremos a nuestra manera*», las princesas se preparan para la acción acompañadas por una música propia de este gé-

nero. Blancanieves se arranca las mangas del vestido, la Bella Durmiente se lo acorta y Cenicienta afila sus tacones. Después queman sus sujetadores. Además de ponerse cómodas para el combate, las princesas están aprovechando para ponerse *sexys*, ya que «estas nuevas heroínas no son más que otro espectáculo visual para un nuevo tipo de espectador (eminentemente masculino) construido por estas películas de acción» (BLÁZQUEZ CHAVES, 2003: 80). En el combate, las protagonistas aprovechan tanto su sensualidad como sus capacidades como princesas para derrotar a los enemigos con los que se van encontrando a lo largo del camino, que después de ser embaucados son atacados. Este comportamiento, del que podríamos decir que es liberador para

las chicas, porque las coloca en roles activos superando físicamente a los hombres y salvándose solas sin necesidad de sus príncipes, no es sino una representación donde la mujer no escapa de su rol como objeto sexual para ser admirado, inscribiéndolas dentro de un estereotipo (nuevo, pero estereotipo al fin y al cabo) que las simplifica y las encasilla.

Por otra parte, no podemos pasar por alto el hecho de que la voz de Fiona en la versión original sea la de Cameron Díaz, que encarna a Natalie Cook en *Los Ángeles de Charlie*. Según la visión que nos da Virginia Luzón (2003: 163), las



El hada madrina, un referente de maternidad

expectativas que levanta en la audiencia un personaje están parcialmente condicionadas por la personalidad pública del actor. En este caso, Cameron Díaz funciona como nexo de unión entre los dos personajes confiriéndole a cada uno características del otro, por lo que esperamos ver en Natalie Cook el optimismo y la vitalidad de Fiona y en Fiona la destreza luchadora y la ingenuidad de Natalie Cook.

Estas referencias a otras heroínas del cine de éxito le prestan a Fiona pinceladas de sus identidades: por una parte, adquiere la independencia de Trinity, por otra, la valentía de Yù Jiaolóng, y por otra el *sex appeal* de los ángeles. Pero algo que tienen en común todas las protagonistas es su belleza y sus cuerpos perfectos, lo que automática-

mente las convierte en objetos para ser mirados, pese a sus extraordinarias habilidades, algo que, en cualquier caso, Fiona también hereda.

Fiona, la madre

Tras examinar los tres pilares fundamentales en la construcción de la identidad de Fiona, analizaremos su figura como madre, un tema que se explora en *Shrek Tercero*. Aunque la trama principal de la película gira en torno a la sucesión al trono de Muy Muy Lejano, la maternidad y la paternidad será el tema subyacente que acompañará a Shrek y a Fiona desde que ésta le confiese su estado a Shrek. Sin embargo, los bebés no nacerán hasta el final de la película, por lo que no podemos analizar a Fiona en el papel de madre, pero sí los patrones maternos que han ido apareciendo a lo largo de las tres películas y que, por tanto, influirán en su idea de la maternidad.

Los dos referentes maternos constantes a lo largo de las dos últimas películas de la saga son, por una parte, la reina, madre de Fiona y, por otra, el hada madrina, madre del príncipe Encantador. Ambas mujeres, aunque juegan papeles muy distintos, muestran dos caras de la misma concepción masculinista de la maternidad. La reina se muestra como una madre siempre dispuesta a apoyar a su hija y a entender sus deseos más íntimos (como estar junto a Shrek). Es ella quien la defiende ante el rey y es de ella de quien Fiona ha heredado su talento luchador. Sin embargo, en el terreno de lo público, la reina siempre aparece en un segundo plano respecto al rey, algo que Fiona también ha heredado. Por ejemplo, toda la trama de *Shrek Tercero* gira en torno a si Shrek quiere ser o no rey, algo que ni siquiera le correspondería, ya que la reina es Fiona, hija de los reyes, mientras que Shrek sólo sería rey consorte o príncipe. Por lo tanto, vemos como, gracias a la (des)equilibrada balanza paternal en la que se ha criado Fiona, ésta ha sido capaz de superar el triángulo edípico que no le deja otra alternativa, según el psicoanálisis, que «asumir

su rol femenino identificándose con su madre y sustituir su deseo por el pene por el deseo de tener un hijo» (GÁMEZ FUENTES, 2004: 52). Como vemos, la identificación con su madre llega hasta tal extremo que reproduce con Shrek los mismos comportamientos de su madre respecto al rey.

Por otra parte, el otro referente materno que tenemos es el del hada madrina. Se trata de una mujer poderosa que posee la mayor fábrica de pociones del reino que, además de colocarla en una cómoda situación socio-económica, la sitúa en una posición de control sobre los demás habitantes, ya que tiene los remedios para todos los problemas (físicos y psicológicos). Además, la película nos da a entender que ha criado sola a su hijo, el príncipe Encantador. Pero este retrato de mujer empoderada supone un conflicto para el espectador masculino, que no es capaz de obtener placer visual con un sujeto femenino activo y exitoso, por lo tanto, el cine de Hollywood se ha encargado de plasmar «que las madres poderosas y posesivas —por ausencia paterna— que tienen el control sobre los vástagos producen sujetos enfermos» (GÁMEZ FUENTES, 2007: 245). El príncipe, por tanto, refleja en su carácter el fracaso de su madre, mostrándose angustiado, incapaz de aceptar que él no se casará con la princesa que el hada le había prometido e incapaz también de aceptar que nunca será rey, como su madre hubiese querido. Muestra un carácter obsesivo, que nos recuerda en ocasiones al personaje de Norman Bates en *Psicosis* (*Psycho*, Alfred Hitchcock, 1960). Po-

Fiona, como mujer, debe asumir su papel de madre porque es el papel vital que debe desempeñar, más allá de ser una princesa, un ogro, o una heroína

demos ver que no ha superado la fase edípica al no contar con un referente masculino con el que identificarse, por lo que su deseo se identifica con el deseo materno. La actitud materna, que claramente ha fomentado esta dinámica, ha provocado que el príncipe Encantador quede atrapado en una relación de dependencia materna en la que siente la necesidad de triunfar y cumplir los deseos del hada madrina para no defraudarla (LACAN en GÁMEZ FUENTES, 2004: 53-54).

figura paterna, lo que llevará a Fiona a reproducir los esquemas familiares clásicos. Su entorno condiciona su deseo de ser madre, hasta el punto en el que, según el psicoanálisis, «se define la feminidad en relación a la maternidad y a un conjunto de conductas «apropiadas» que una buena madre debe tener respecto a sus hijos» (GÁMEZ FUENTES, 2003a: 24). Así, ella asume con toda naturalidad el hecho de que será madre mientras que espera como algo normal el rechazo que en un primer

(Re)construyendo a Fiona

Tras analizar las cuatro identidades de Fiona obtenemos la radiografía de un personaje femenino que desempeña el papel de una princesa, consciente de la conducta que se espera de ella como tal, pero con cualidades que la alejan del estereotipo: se convierte en ogro por las noches, y además sabe luchar con una fuerza sobrenatural y un talento descomunal. Sin embargo, estas cualidades, que subvierten el estereotipo de princesa de cuento de hadas, no dejan de



Además, para generar un estereotipo aún más masculinista, en la versión americana, el actor que dobla al príncipe Encantador es Rupert Everett, actor de reconocida homosexualidad (GÁMEZ FUENTES, 2006: 100). El mensaje que nos transmite de esta forma la película es una simplificación que estereotipa la homosexualidad asociándola a la educación recibida por una madre soltera, que además de proyectar en su hijo sus propios planes de futuro también proyecta sobre él su propio deseo por los hombres.

De esta forma, se transmite la idea de que una madre sólo puede educar a un hijo desequilibrado u homosexual mientras que el equilibrio y la heterosexualidad se consigue a través de la

momento siente Shrek hacia la paternidad. Su rechazo está motivado por el comportamiento de sus propios padres, que lo trataban como si fuese un monstruo hasta el punto que él mismo creyó ser un monstruo y, por tanto, no quiere traer al mundo a otro monstruo para que viva infeliz. Sin embargo, Fiona también tiene motivos para tener dudas: sus padres, pese a todo el amor y comprensión que le dieron, la encerraron en una torre sola durante años «por su propio bien». Pero la película no muestra las dudas de Fiona. Así, se transmite el mensaje de que Fiona, como mujer, debe asumir su papel de madre porque es el papel vital que debe desempeñar, más allá de ser una princesa, un ogro, o una heroína.

ser ornamentos bajo los que se esconden estructuras más profundas completamente convencionales.

Fiona, pese a ser una princesa que cada vez va despegándose más de un rol pasivo, siempre es controlada por el personaje masculino, que acaba desentrañando su misterio, dominándola. Así pues, se sacrifica por Shrek, su familia, convirtiéndose en ogro para poder estar junto a él. Además, Fiona lucha como una verdadera «*action heroine*» (ESTHER BLÁZQUEZ, 2003: 73) que aunque es un tipo de mujer que encarna el poder, está asociada a la belleza y a su apariencia, transmitiendo connotaciones de *sex-symbol* y reproduciendo así patrones muy tradicionales (GÁMEZ FUENTES, 2007: 242). Por último,

Fiona es empujada por la historia hasta su destino que, como figura femenina, no es otro que el de ser madre.

Estos rasgos están históricamente diseñados para producir placer visual al espectador masculino, que se identifica con el héroe en su aventura desmitificadora. Sin embargo, ¿qué ocurre con la espectadora femenina? «La única posibilidad que se le ofrece a la audiencia femenina desde esta perspectiva es, como mínimo, contradictoria puesto que, para disfrutar de las imágenes, o se identifica con la mirada controladora masculina o con la pasividad de su imagen erotizada [en este caso, controlada mediante el matrimonio]» (GÁMEZ FUENTES, 2003b: 61). Es decir, la audiencia femenina se ve obligada a identificarse con Shrek, legitimando una mirada masculina o con Fiona, en las escasas escenas donde desarrolla un papel activo para intentar obtener así placer visual como espectadoras femeninas.

Sin embargo, pese a las estructuras paternalistas y masculinistas sobre las que se construye *Shrek*, debemos concederle a las anécdotas subversivas el peso que merecen. No son muchas las películas donde el protagonista sea un antihéroe, la princesa acabe siendo fea y teniendo bebés ogro y además sepa luchar como una auténtica heroína. De esta forma, aunque sólo sean, como ya hemos mencionado, pequeñas anécdotas que esconden el verdadero discurso, lo cierto es que son detalles que sí contribuyen a realizar una lectura un poco más crítica de los cuentos tradicionales. ■

Marta Martín Núñez es licenciada en Publicidad y Relaciones Públicas y está finalizando sus estudios de Comunicación Audiovisual, que comparte con los de tercer ciclo. Actualmente es becaria de investigación en el departamento de Ciencias de la Comunicación de la Universitat Jaume I de Castellón y miembro del grupo de investigación ITACA-UJI. Es colaboradora de la Asociación Cineforum L'Atalante.

Bibliografía

- BLÁZQUEZ CHAVES, Esther. 2003. «Las “nuevas” heroínas del cine de acción: *Lara Croft* y *Los Ángeles de Charlie*». *Asparkia Investigació Feminista*. Nº 14, pp. 71-81.
- BRÉMOND, Claude. 1977. «Le Méccano du conte». *Magazine littéraire*. Nº 15, julio-agosto, pp.15.
- JEAN, Georges. 1988. *El poder de los cuentos*. Pirene. Barcelona.
- GERAGHTY, Christine. 1998. «Feminismo y consumo mediático». En CURRAN, James; MORLEY, David; y WALKERDINE, Valerie. *Estudios culturales y comunicación*. Paidós. Barcelona.
- GÁMEZ FUENTES, María José. 2003a. «La representación del cos matern: de la mostruosidad a la divinidad». *Àmbits de Política i Societat*. Vol. 28, pp. 20-26.
- 2003b. «Género, representación y medios: una revisión crítica». *Asparkia. Investigació Feminista*. Nº 14, pp.59-70.
- 2004. *Cinematergrafía. La madre en el cine y la literatura de la democracia*. Ellago y Universitat Jaume I. Castellón.
- 2006. *Guía para ver y analizar Shrek*. Octaedro y Nau Llibres. Barcelona y Valencia.
- 2007. «Algunos apuntes sobre la representación de la violencia de género en el cine». En MARZAL FELICI, Javier y GÓMEZ TARÍN, Francisco Javier, *Metodologías de análisis del film*. Edipo. Madrid.
- LIPOVETSKI, Gilles. 1999. *La tercera mujer*. Anagrama. Barcelona.
- LUZÓN, Virginia. 2003. «¿Qué hace un chico como tú en un sitio como este?» *Archivos de la Filmoteca*. Vol. 44, pp. 156-171.
- MARTÍNEZ BARNUEVO, María Luisa. 2008. *El largometraje de animación español: análisis y evaluación*. Fundación Autor. Madrid.
- MULVEY, Laura. 1975. *Placer visual y cine narrativo*. Episteme. Valencia.
- PARRONDO-CAPPEL, Eva. 1996. *Feminidad y mascarada*. Episteme. Valencia.
- VIDAL CLARAMONTE, África. 2002. «Diosas, Top Models y Mutantes» *Debats*. Nº76, pp. 126-137.
- WEEKS, Jeffrey. 2001. «Todo sobre los hombres». En CORTÉS, José Miguel G. *et al. Héroes Caídos. Masculinidad y representación*. Espai d'Art Contemporani de Castelló. Valencia.

Notas

- 1 Las películas que componen la saga de *Shrek* y que utilizaremos para ilustrar el artículo son: *Shrek* (Andrew Adamson y Vicky Jensen, 2001); *Shrek 2* (Andrew Adamson y Kelly Asbury, 2004); y *Shrek Tercero* (Shrek the Third, Chris Miller y Raman Hui, 2007), aunque ya está en fase de producción la cuarta entrega, *Shrek goes Fourth* (Mike Mitchell, 2010).
- 2 El presente artículo es el resultado de la investigación *Representación y síntesis: genealogía de la imagen en la era digital*, realizada en el año 2006 bajo la supervisión de la Dra. María José Gámez Fuentes.