

“¡Yo quiero un héroe! Una lectura desde Bajtín de la redefinición de lo heroico por parte del monstruo Shrek”

Seudónimo: Lybai

Resumen

En el presente trabajo, se analiza cómo la figura del monstruo redefine lo heroico en el mundo paródico de Shrek desde la teoría del carnaval de Bajtín. Ello se explicará a lo largo de dos capítulos. En el primero, la redefinición de lo heroico por parte del monstruo se explicará, desde la perspectiva de Bajtín, mediante un componente del carnaval: la máscara. Este elemento le permite a su portador una multiplicidad de identidades que no entran en conflicto, sino que conviven. Es así que, con el enmascaramiento de Shrek al insertarse en el carnaval, se podrá analizar, por un lado, la transformación de ogro a héroe sin degradar sus actitudes escatológicas consideradas propias del clásico ogro. Por otro lado, se podrá analizar cómo es que la máscara del bufón, a quien Shrek conoce a lo largo del carnaval, le ayuda a mantener la narrativa heroica. En el segundo capítulo, se analizará que la redefinición de lo heroico por parte del monstruo debe explicarse a partir de cómo este personaje es una figura política que, desde una perspectiva carnavalesca, transforma el sistema político monárquico de Muy Muy Lejano. Este enfoque de Shrek vinculado con el poder, por un lado, permite explicar que su matrimonio con la princesa Fiona implica una reconfiguración de los rótulos políticos-sociales al asociarse a lo heroico como lo noble y al monstruo, como un trasgresor jurídico-biológico. Por otro lado, el accionar excéntrico del monstruo implica la reconfiguración de lo heroico, como el guerrero que actúa violentamente para mantener el orden y su poder, al brindarle un nuevo valor: un personaje que dialoga y que apela a que los demás muestren su personalidad sin el temor a no cumplir con su arquetipo. Con todo lo anterior, este análisis concluye que, a partir de la teoría del carnaval de Bajtín, Shrek es símbolo de la redefinición en lo heroico en su mundo paródico.

Palabras clave: carnaval, monstruo, *Shrek*, héroe, Bajtín

Tabla de contenido

Introducción	5
Capítulo 1: ¡Que te quites el casco, ahora! El componente de la máscara como influyente en la formación de Shrek como héroe monstruoso	7
1.1 La máscara como la que le permite a Shrek mantener dos naturalezas contrapuestas en él mismo	7
1.2 La máscara de bufón como ayuda para mantener la narrativa heroica de Shrek	12
Capítulo 2: ¡Nuestra hija se casó con un monstruo! Shrek como una figura política transformadora del sistema político monárquico de Muy Muy Lejano	16
2.1 Shrek como el que reconfigura los rótulos-político sociales asociados a lo heroico al casarse con Fiona	16
2.2 Shrek como el que reconfigura el modelo social del príncipe guerrero asociado a lo heroico con su accionar excéntrico	21
Conclusiones	25
Bibliografía	27

Introducción

El cuento de hadas es uno de los géneros de la literatura universal e infantil de la historia. En este, se presenta la tradicional dicotomía de que el feo es malo y el bello es bueno, y normaliza que el héroe sea apuesto y noble, mientras que el villano sea representado por personajes cuya apariencia física dista mucho del ideal de belleza establecido: monstruos y ogros (Estévez 2015: 280). Ahora bien, cabe preguntarse qué acontecería si esa "realidad" de los cuentos de hadas estuviese despojada de las categorías que se les impone a los personajes. ¿Acaso un monstruo podría convertirse en un héroe y ser "feliz"? Con el lanzamiento de la saga animada Shrek en 2001, DreamWorks recurre a la estructura típica de los cuentos de hadas para subvertirlos y desmonta toda una serie de arquetipos, de allí que genera una visión paródica de todo este universo, y con ello presenta a un nuevo héroe, Shrek (Millán 2003: 231).

Shrek ha sido tan controversial que se ha vuelto un objeto de estudios, esencialmente, asociados al camino del héroe. Si bien la mayoría de estos pretenden destacar las fases por las que transita que, en efecto, permite que se visibilice, no a un ogro que solo busca recuperar su ciénaga, sino un personaje que ingresa al campo de la aventura en que se aventura en un terreno peligroso donde no se conocen reglas, el presente trabajo procura, por su parte, ir más allá de esta premisa para acaparar otras cuestiones presentes en la obra, las cuales permiten entender que la heroización de Shrek es la de un monstruo, un ser que limita entre dos naturalezas y que trasgrede políticamente cualquier sistema (Moraña 2017:216); y que se enmarca en un carnaval, una fiesta popular en que reina la universalidad, la libertad y la igualdad entre todos los personajes (Bajtín 2003: 9). Habiendo tomado en cuenta las anteriores definiciones, el presente trabajo representa no solo un desafío a la idea clásica que se tiene del héroe, sino que también plantea que la heroización de un monstruo Shrek no puede estar desligada de su naturaleza, elementos carnalescos y de cambios socio-políticos que se generan en la trama.

De esta forma, el tema principal de esta investigación es la figura del monstruo como símbolo de la redefinición de lo heroico en el mundo paródico de Shrek desde la teoría del carnaval de Bajtín a lo largo de las tres primeras películas. Para desarrollar esta idea, el presente trabajo se divide en dos capítulos y en dos subcapítulos cada uno. En la primera parte, se analiza el componente de la máscara, propia del carnaval, como influyente en la formación de Shrek como héroe monstruoso, lo cual nos remite al primer subcapítulo en que se explica en cómo este componente le permite a Shrek mantener dos naturalezas contrapuestas en el mismo: la grotesca y la heroica. Luego, se busca explicar la forma en la que la máscara de los bufones ayuda a mantener la narrativa heroica de Shrek. En la segunda parte del trabajo,

se analiza al monstruo como una figura política que transforma, desde una perspectiva carnavalesca, el sistema político monárquico de Muy Muy Lejano. En su primer apartado, se busca explicar cómo con la boda de Shrek con Fiona, el héroe monstruoso reconfigura los rótulos político-sociales asociados a lo heroico. En el segundo, se analiza a Shrek como el que reconfigura el modelo social del príncipe guerrero asociado a lo heroico con su accionar excéntrico.

También, la investigación cuenta con el aporte de distintas fuentes, priorizando aquellas especializadas en la cultura popular en la Edad Media. En esa línea, *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento*, de Mijaíl Bajtín ha permitido explicar en el primer capítulo cómo es un cuerpo grotesco o uno inferior desde lo tradicional, como el de Shrek. Ello resulta interesante cuando el mismo autor explica que un cuerpo grotesco puede mantener varias naturalezas por medio de una máscara que no lo encubre, sino que muestra las transferencias entre sus identidades. Respecto al segundo subcapítulo, para mantener la heroización de Shrek se necesita examinar la máscara bufonesca. Para ello, se hace mención a la obra *Teoría y estética de la novela* de Bajtín quien alude a que el bufón es ajeno al mundo, y el único que puede arrancar la máscara de otros sujetos para mostrar sus aspectos más recónditos. Además, la tesis de Estévez titulada *El héroe en el cine de animación contemporáneo de principios del siglo XXI* permite explicar los valores con los que debe contar un personaje para ser considerado heroico.

Para el segundo capítulo, considerando la necesidad de ofrecer un marco sociológico al matrimonio monstruo- noble, la conferencia de *Los anormales* de Foucault sirve para esclarecer que la categoría político-social de Shrek era de monstruo humano, uno que transgrede biológica y jurídicamente un sistema político. Además, para ahondar en la confrontación carnavalesca entre los reyes y Shrek en el banquete, la obra *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento* de Bajtín permite explicar que por medio de las charlas de mesa y la guerra de comida se relativiza la figura del noble, y se corona un nuevo rey. Quien ejerce estas acciones y se convierte en rey es Shrek, y ello permite pasar al segundo apartado del capítulo. En este, *Problemas de la poética de Dostoievski* del mismo autor permite subrayar que el héroe es un hombre consciente y uno que se encarga de concientizar a los demás de su percepción del mundo, lo cual permite explicar el accionar excéntrico de Shrek. Además, la obra *El príncipe* de Nicolas Maquiavelo permite explicar la idea de que el nuevo rey del Medioevo debe ser violento como un guerrero, ya que explica que la única forma mantenerse en el poder es al ejercer violencia. 2/2

Capítulo 1

El componente de la máscara, propio del carnaval, como influyente en la formación de Shrek como héroe monstruoso

El componente de la máscara, propio del carnaval, es influyente en la formación de Shrek como héroe monstruoso. En este primer capítulo, se sustentará que la saga animada “Shrek” postula que el componente de la máscara influye en la formación del ogro como héroe monstruoso. Bajtín define a la “máscara” como “una expresión de las transferencias, de las metamorfosis, de la violación de las fronteras naturales, de la ridiculización, de los sobrenombres; así, esta encarna el juego de la vida entre la realidad y la imagen personal” (2003: 34). Este concepto se trabajará transversalmente en todo el capítulo por lo cual es esencial considerarlo. En el primer subcapítulo, me enfocaré, por un lado, en el personaje de Shrek y cómo su enmascaramiento le permite mantener sus dos naturalezas: la heroica y la grotesca, las cuales estarían contrapuestas en él mismo. Para Shrek, haber sido rechazado por su comportamiento y su corporalidad monstruosa lo llevó a aislarse del mundo en su ciénaga. Sin embargo, gracias a la interacción familiar entre los actores del carnaval, ello cambiará en el segundo subcapítulo. En este, se aludirá a que las máscaras de los “bufones enmascarados” funcionan como defensores que no juzgan y apoyan al héroe monstruoso a priori, lo cual aporta a mantener la narrativa heroica de Shrek.

1.1 La máscara como la que le permite a Shrek mantener ambas naturalezas (heroico y lo grotesco) contrapuestas en él mismo

Bajtín señala que, cuando los cuerpos y los objetos empezaron a adquirir un carácter personal y privado, fueron reducidos y rebajados a tal grado que se transformaron en accesorios estáticos controlados por sus autoridades políticas (2003 a:23). Esto implicó que todo ser no privatizado o inacabado sea visto como un contaminante de un mundo perfecto. A estos cuerpos negativos, se los denomina grotescos: figuras “inferiormente” corporales que han sido contaminadas con elementos mundanos de distinta naturaleza (Bajtín 2003a: 120). Este es el caso del ogro Shrek, pues confluye entre dos naturalezas: lo humano y el monstruo. Además, cumple dos características del cuerpo grotesco propuesto por Bajtín: el vocabulario grosero y la escatología (2003a: 90).

El que Shrek use ese tipo de vocabulario evidencia, como expresa Bajtín, que resurgen las expresiones verbales prohibidas y eliminadas de la comunicación oficial (2003a:16). Dichas expresiones, se observan desde la primera escena: "Once upon a time, there was a lovely princess [...] but she had an enchantment upon her of a fearful sort, which could only be broken by love's first kiss. She was locked away in a castle, guarded by a terrible fire-breathing dragon. Many brave knights had attempted to free her from the dreadful prison, but none prevailed [...] Like that's ever gonna happen. What a load of shit?"(Adamson y Jenson 2001).

Aquí, figuras como "una encantadora princesa" o "valientes caballeros" no existen más que en lo ficticio, porque, como afirman Bajtín y García, los cuerpos, las formas de hablar y los valores no están encerrados en ciertas figuras, sino que son relativos (2013: 126). Por ello, es que Shrek no solo no cree en la veracidad del relato simbólico cuando lo llama una "mentira" o una "mierda" (citado en Sanz 2006: 112), sino que busca "eliminar" las figuras perfectas simbólicamente cuando arranca la hoja del cuento y se limpia el trasero. De esta manera, Meseguer señala que se amenaza a las imágenes clásicas y positivas, y se busca dejar de imponerlas a los individuos (citado en Martínez 2009: 60).

En esta misma escena, se muestra su segundo aspecto grotesco: lo escatológico. Esto, en palabras de Bajtín, implica que el sujeto está en un constante contacto con lo "inferior": las excrecencias, el vientre, las entrañas, los genitales, las orinas y los orificios del entorno (2003a: 180). Para Shrek, es imprescindible darse baños de lodo, comer animales que encuentra en su pantano, como ratas, caracoles y los ojos de estos, e inclusive usar los excrementos de los gusanos como dentífrico y la cerilla de su oído como vela. Lo anterior demuestra que para él estar en contacto con lo que se aproxima a la tierra o lo considerado erróneamente "inferior" no es un símbolo de degradación, sino, como lo menciona Bajtín, de comunión con ella (2003a: 19).

Esta presentación del ogro escatológico y de lenguaje grosero es importante, porque permite explicar que seres inacabados como él son vistos como contaminantes de un mundo perfecto y, por ello, son perseguidos y acosados por el tirano Lord Farquaad. Este acoso se observa más claramente cuando con el fin de recuperar su ciénaga, la cual está llena de criaturas que buscan esconderse del ejército de Farquaad, se presenta ante el Lord y este le dice: "What is that? It 's hideous. Knights, new plan! The one who kills the ogre, will be named champion! Have at him! " (Adamson y Jenson 2001).

Ver que la presencia de Shrek sea "espantosa" o "terrible" para Lord Farquaad demuestra la idea de Bajtín acerca de su cuerpo grotesco no es símbolo de regeneración ante el sistema, sino de degeneración del hombre, lo cual se percibe como negativo y que debe ser eliminado

por aquel que quiera ser el siguiente “campeón” del torneo. De allí que, se puede observar que los gobernantes imponen una cultura “oficial” que es autoritaria y que ejerce violencia no solo contra todo aquel que no respete los cánones legales, sino también contra aquellos cuerpos que sean cambiantes, terribles y que, por tanto, no sean puros (Bajtín 2003a: 26). Dicha valoración del ogro como un ser que debe ser violentado, se ve cuando este gana el torneo y Farquaad lo nombra campeón:

Comand [uno de los guardias del ejército de Farquaad que está apuntando con su arma a Shrek]: Shall I give the order, sir?

Lord Farquaad: No I have a better idea. People of Duloc, I give you our champion! (Adamson y Jenson 2001).

En el fragmento anterior, se puede observar que este Lord tiene el poder de matar a Shrek con una sola “orden” a su ejército. Tal como lo manifiesta Maquiavelo, todo es válido en la formas en que el gobernante usa su poder, porque el peor de los males es permitir el desorden (citado en Castillo 2014:38). Cuando Farquaad dice que tiene una “mejor idea” si bien implica dejar vivir a Shrek y esto puede verse como la aceptación del desorden, el fin que persigue no es salvarle la vida, sino uno mayor: embarcar al ogro en una misión para él consagrarse como el verdadero rey de Duloc. Por ello es que, en esta misma escena, le dice: “You ‘ve won the honor of embarking on a great and noble question” (Adamson y Jenson 2001).

Aquí, implícitamente Shrek ha sido embarcado en una travesía heroica por “una noble causa”, la tarea de un héroe. Esta, según Sánchez-Escalonilla, implica que “se dispone a realizar también una travesía interior mientras pone a prueba sus cualidades para cumplir la misión propuesta, porque ningún campeón heroico es el mismo al término de sus aventuras” (citado en Estévez 2015: 97). Su travesía interior se evidencia en la escena en que Burro le recuerda a Shrek que podía haberse comido o asustado a Farquaad para recuperar su ciénaga, pero que él eligió una forma más complicada: vencer a un dragón y rescatar a la princesa Fiona. A ello el ogro le responde que los ogros no son lo que se piensa comúnmente de ellos: un come hombres. Lo anterior es importante porque implica que, como manifiesta Bajtín, el personaje inacabado deje de vincularse a lo negativo, al diablillo del misterio que contamina a los humanos, y que pase a ser el héroe de la máscara (2003a: 373).

Bajo este escenario, se puede observar no solo que Shrek se transformará en un héroe monstruoso, sino que contará con la ayuda de una máscara. Este elemento, Pérez-Bustamante menciona que se le facilita la transición entre diferentes jerarquías; así, puede llegar a representar a un ser divino, un antecesor o una fuerza invocada en un determinado rito (1990: 6). Ello implica, como menciona Bajtín, que el sujeto se multiplique y se lo

reconecte con otras naturalezas (2003a: 37). En este caso, Shrek además de su naturaleza grotesca puede representar una heroica. Una que, en palabras de Estévez, “no teme a la muerte, sino que por el contrario afronta con entereza su destino y es capaz de llegar hasta el final, hasta la misma muerte, por aquello que considera justo” (2015: 84). Esto se evidencia cuando Shrek emprende su travesía con su amigo Burro y, al entrar al castillo para rescatar a la princesa Fiona, ambos muestran reacciones diferentes ante los cadáveres.

Donkey: Because there's nothing wrong being afraid. Fear's a sensible response to an unfamiliar situation. I might add with a dragon that breathes fire and eats knights and breathes fire it sure doesn't mean you're a coward if you're a little scared

Shrek: Donkey, two things, okay? Shut...up (Adamson y Jenson: 2001).

En esta escena, Burro siente miedo, ya que es consciente de que ellos pueden correr la misma suerte que otros caballeros, ser comidos por un dragón. Ello, según Roca, implica que se busca que el otro se solidarice, es decir, también se atemorice con lo que se teme (citado en Antón 2015: 266). Sin embargo, el ogro no lo hace. Él no acepta rendirse solo por temor y le dice “Cállate”, lo cual demuestra que, aunque el enfrentarse a un dragón implique su muerte, no le importa con tal de recuperar su ciénaga, pues lo considera una causa justa. Además de valeroso, el héroe debe ser sacrificado, lo cual implica que se arriesgue y de su vida por los demás (Estévez 2015: 80). Esto se evidencia cuando Shrek le dice a Burro: “Come on, Donkey! I'm right here beside you for emotional support, okay?” (Adamson y Jenson 2001). Ese “estaré a tu lado” se convierte en una promesa que posteriormente cumple cuando se lanza sobre Burro para que no muera incinerado y cuando después de haber rescatado a la princesa lo primero que busca es liberarlo de la dragona.

En este escenario, Shrek ha mostrado no temer a la muerte y ser desprendido, lo cual remite a la idea de que su máscara ha predominado su naturaleza heroica (Pérez-Bustamante 1990: 8). Para Cirlot, esto implica que su transformación guarde un doble movimiento: uno de misterio y de vergüenza simultáneamente (1992: 299). El que sea oculto se puede observar cuando la máscara de Shrek no le impide que siga tirándose gases libremente y justificándose con su clásica frase: “Better out than in, I always say” (Adamson y Jenson 2001). Además de que puede seguir manteniendo contacto con la tierra al comer telarañas como si fuesen un algodón de azúcar, ratas de campo rostizadas e inflando sapos y serpientes como si fuesen globos. Luego, el que la transformación heroica de Shrek sea vergonzosa se debe a que, según Rank, el cuerpo de un héroe solo puede ser el de un personaje noble: un príncipe, lo cual remite a la idea de que el no temer a la muerte y el desprendimiento son propios de una

clase social alta (citado en Flores 1996: 229). Esto se evidencia cuando Shrek se quita el casco frente a Fiona:

Fiona: You're an ogre.

Shrek: Oh, you were expecting Prince Charming.

Fiona: Well, yes, actually. Oh... this is wrong. This is all wrong! It's not supposed to be an ogre! I have to be rescued by my true love, not by some ogre and his pet (Adamson y Jenson 2001).

Este escenario refleja no solo que la máscara le permitió modificarse lo bastante como para “aparentar ser un caballero” con su casco, sino que el que haya podido rescatar a Fiona le permitió seguir completando su transición entre lo que él es, un ogro, y lo que busca ser, un héroe. De allí la ambigüedad con este héroe, pues es un cuerpo inferior y ha adquirido una virtud impropia de su naturaleza. Bajtín señala que esto se debe a que la máscara, al permitirle que su heroísmo se apodere de él, logró, de alguna u otra forma, que este no se perciba negativamente por su cuerpo grotesco y acepte su segunda naturaleza (2003a: 35).

Con lo anterior, se podría pensar que Shrek se asemeja al héroe de las epopeyas, como interpreta Loreto, uno que al final ya está plenamente acabado, sin ambivalencias y quien posee todas las virtudes nombradas en los párrafos anteriores (2008: 4). Pero es lo opuesto, porque como menciona Bajtín, “su enmascaramiento reivindicó lo que era considerado como deforme, que es lo grotesco, a lo dotado de cualidades superiores” (2003a: 89). Entonces, se ha podido ver que el héroe de Bajtín no renuncia a su aspecto grotesco, a lo largo de su travesía, sino que mantiene su lenguaje grosero y su escatología. De esta manera, Shrek es el héroe inacabado de Bajtín, uno que, como expresa Loreto, va esculpiendo su cuerpo a medida que avanza la historia y puliendo algunos excesos para llegar a su esencia misma, un balance entre lo heroico y lo grotesco (2008: 230).

1.2 La máscara del bufón como una ayuda para mantener la narrativa heroica de Shrek

Vesslovski señala que, en la Edad Media, el bufón es el portavoz privado de los derechos de la concepción abstracta objetiva, lo cual alude a la idea del derecho a la libertad de pensamiento, creencias e ideologías que tiene cada individuo en la sociedad (citado en Bajtín 2003a: 76). Sin embargo, en esta época, “la vida está tan sujeta a los marcos convencionales de los estados, de las prerrogativas, de la ciencia y de la jerarquía escolásticas que la concepción del mundo se adaptaba a las funciones de esa situación, y era alternativamente

feudal” (Bajtín 2003a:76). Esto implica que sea válido todo tipo de opresión al súbdito, al desprecio de su oficio o trabajo y el poder de castigar a quien no decide someterse a las normativas impuestas.

Esta opresión del súbdito se evidencia en la película, pues se sitúa en un contexto en el que el aspirante a gobernante, Lord Farquar, no solo persigue a todo tipo de seres inacabados, como es el caso de Shrek, sino que, mediante sus cajas musicales, ordena a sus súbditos obedecer a ciertas reglas, como bien lo muestra la frase que cantan los muñequitos: “Welcome to Duloc, such a perfect town. Here we have some rules, let us lay them down, don't make waves, stay in line and we'll get along fine [...] Duloc is a perfect place!” (Adamson y Jenson 2001). Aquí, vivir en “el lugar perfecto” implica obedecer necesariamente al “nosotros”, una clara referencia a quienes estén en el poder, y no armar “olas” o cualquier tipo de desorden para que “todo esté bien”.

Entonces, se trata de obedecer porque es la única forma de no correr el riesgo de ser castigado por el sistema. Sin embargo, como señala Vesslovski, “sí se admite todo comportamiento fuera de lo impuesto si se presenta de una forma graciosa, cuando causa risa sin pretender ningún derecho en el plano de la vida seria; de allí, radica la importancia social del bufón” (citado en Bajtín 2003a: 76). Este personaje expresa una concepción distinta a la “oficial”, la cual es la impuesta por los gobernantes, por medio de su risa (2003a: 76). En este caso, a lo largo de toda la trama, el bufón es Burro, una criatura mágica, que se ríe de las figuras nobles, como la Fiona, y del héroe monstruoso Shrek cuando estos tratan de alienarse a los modelos clásicos de princesa y monstruo respectivamente.

Se debe señalar que esta risa no es como la de la modernidad, una que marca la realidad del individuo aislado, sino una que se burla tanto del pueblo como del sistema y que no ve jerarquías sociales (García 2013: 126). Ello se puede observar cuando Burro escapa de los guardias, y no teme reírse de estos y llamarlos tontos. También se visualiza cuando se ríe de Shrek y le dice que necesita unas pastillas de mentas porque el hocico le apesta. En este escenario, se ve que Burro es un ser libre y que su risa no solo divierte, sino que se solidariza con el mundo y que, por medio de una comunicación bastante incierta en la que se insulta afectuosamente a todos y los llama por sobrenombres, contribuye a la unión de todos en el mundo y la revitalización del mismo (García 2013:126). La solidarización que fomenta Burro se puede observar cuando en vez de correr despavorido como todos los caballeros medievales cuando ven a Shrek él le dice que quiere quedarse con él porque no tiene a nadie.

Además, Bajtín señala que el bufón no busca solidarizarse con las situaciones de la vida de ese mundo, debido a que ve el reverso de estas y su falsedad, y, por tanto, busca

desenmascararlas (1989: 311). En este caso, el bufón Burro, si bien se acerca y acompaña a Shrek para que este pueda recuperar su ciénaga, ello no le impide ver la falsedad de la actitud del héroe monstruoso. En la escena en que ambos discuten sobre lo qué pasará cuando Farquaad les devuelva la ciénaga, se muestra la noción del “desenmascaramiento” claramente y sirve para demostrar que detrás de toda esa valerosidad y sacrificio de Shrek durante su travesía, se esconde un ogro inseguro de su aspecto grotesco. La escena comienza con el bufón preguntando insistentemente por qué Shrek quiere seguir aislado de toda la sociedad cuando entreguen a la princesa Fiona. Ante ello, este le responde furiosamente: “Look, I'm not the one with the problem, okay? It's the world that seems to have a problem with me! People take one look at me and go. Aargh! Help! Run! A big, stupid and ugly ogre! They judge me before they even know me. That's why I'm better off alone”(Adamson y Jenson 2001).

Este pensamiento del héroe monstruoso permite entender que el rechazo de la sociedad sí le afectaba porque asumían su identidad sin conocerlo. A Shrek, tal como menciona Leclercq, se lo representa, ante todo, como un símbolo del mal o una encarnación demoníaca (2010:259). Entonces, ver que, de alguna u otra manera, exprese que no quiere verse como un ser negativo o como “un enorme, estúpido y feo ogro” remite a la idea de Bajtín acerca de que el héroe del carnaval deja de ser ese “hombre para sí”, ese que se aísla y que guarda sus pensamientos, y que, más bien, finalmente expone sus aspectos más recónditos en la plaza pública, donde nada se esconde (1989: 286).

Al final de esta escena, Burro le responde: “You know, Shrek, when we first met, I didn't think you were a big, stupid and ugly ogre” (Adamson y Jenson 2001). Esta respuesta es relevante porque permite observar que la liberación de los sentimientos oprimidos del héroe monstruoso ha sido en compañía y en conversación con un personaje específico: el bufón. Este, desde el inicio de la película, si bien recalca o que era muy alto o que le apesta el hocico, nunca vio a Shrek como todos lo ven, un monstruo de temer, porque es ajeno a las reglas del mundo. Pero, sobre todo, porque su máscara bufonesca “adquiere una importancia excepcional en la lucha contra el convencionalismo y la inadecuación (para el hombre auténtico) de todas las formas de vida existente” (Bajtín 1989: 314). De allí que, como expresa Bajtín, el “hombre interior” solo pudiese ser revelado con el apoyo de figuras como bufón y el tonto, porque para estos no existe una forma de vida que sea adecuada (1989:315).

Entonces, se puede observar que Burro es quien ha revelado que la forma de vida grotesca de Shrek no es un impedimento para que este se heroize, sino el que este no exprese sus sentimientos lo es. Además de ello, el bufón revela otro aspecto que esconde Shrek: la

negación a la posibilidad de ser querido o amado por alguien, lo cual se puede observar en la escena en que ambos se pelean por dividirse la ciénaga.

Donkey: You're afraid of your own feelings! There you are, doing it again! Just like you did to Fiona! All she ever did was like you maybe, even love you!

Shrek: Love me? She said I was ugly, a hideous creature! I heard the two of you talking!

Donkey: She wasn't talking about you, okay? She was talking about somebody else (Adamson y Jenson 2001).

El diálogo refleja que, en la película, Shrek se ha mantenido en lo que Ortega denomina pseudoidentidad. Esta implica que se viva una vida interior, en cierto sentido, apócrifa, porque las opiniones no son propias, sino estados de convicción que recibe del exterior por contagio, y lo que se cree sentir no se siente verdaderamente, sino que, más bien, se dejan repercutir en su interior emociones ajenas (citado en Ramírez 2019: 373). Esta aceptación de emociones ajenas por parte de Shrek en su identidad permite observar que la ayuda de la máscara del bufón no es suficiente si es que él no se logra vincular con su mundo interior y, en relación a ello, no se sienta digno de ser amado, debido a que no ha comenzado a construir una identidad que sea diferente a la de “una criatura terrible”, una contraria a la pseudoidentidad, sino que se deja dominar por ella.

Teniendo en cuenta todas las acciones de Burro en las que le permitió a Shrek liberarse de sus sentimientos reprimidos para que pueda mantener su narrativa heroica, se aprecia, que la máscara del bufón, como manifiesta Bajtín, ha sido la defensora del héroe, puesto que ha comprendido las equivocaciones de este, el que no sea exacto, el que todo lo relativiza y que quiera ser otro (1989: 314). En tal sentido, el bufón se convierte, como menciona Campbell, en la fuerza protectora y la sabiduría para que el héroe pueda completar su misión, aunque es preciso señalar que de igual forma será difícil para este (1949: 72). Efectivamente, Burro ha sido el “defensor” de Shrek. Sin embargo, este no ha apreciado el apoyo del bufón y, más bien, solo se ha dedicado a insultarlo y a no apreciarlo, lo cual se muestra en el siguiente fragmento: “You know, with your it's always. Me, me! Well, guess what? Now it's my turn. You are mean to me, you insult me and you don't appreciate anything that I do! You're always pushing me around or pushing me away” (Adamson y Jenson 2001).

Con el anterior fragmento, se aprecia que el bufón está cansado de que Shrek solo lo “aleje” y, por última vez, trata que el héroe lo escuche. Según Jung, la razón por la que este debe dejar de ignorarlo es porque el bufón empuja al hombre hacia la vida en donde la mente se agranda y no se centra solo en las normas convencionales (citado en Nichols 2008: 50). De

esta manera, este personaje no solo es locura e insensatez, sino sabiduría, debido a que reconoce que “admitir la propia ignorancia es la mayor sabiduría y la condición imprescindible para todo aprendizaje” (Nichols 2008: 50). De allí que, el que los hombres reconozcan ser ignorantes, como menciona Popper, propicie un ambiente en que puedan aprender unos de otros, lo cual implica no solo tolerar al otro como una persona, sino en reconocerlo como a un igual (2001: 3). En este caso, el que Shrek finalmente decida escuchar a Burro y reconozca su ignorancia respecto a cómo saber manejar sus emociones permite observar que está dispuesto a aprender de su amigo bufón y que lo deja de considerar un tonto.

Acto seguido, Shrek le pide disculpas a Burro y le pide su ayuda para detener el matrimonio de la persona que verdaderamente ama, la princesa Fiona. Aquí, el que aquel admita sus errores explícitamente es la muestra palpable de la evolución que, a lo largo del relato, ha sufrido, pues, pasó de “la posición de un ser egoísta y receloso de todo contacto con otros seres, a un ser capaz de sentir amor por otra criatura, y esto es nuevo para él, expresarlo” (Estévez 2015: 329). Según Sánchez- Escalonilla, esta evolución implica la superación del trauma con el que comenzó su travesía el héroe (citado en Estévez 2015:98). En este caso, Shrek puede ir recuperando su estabilidad emocional y deje de estar marcado por los comentarios negativos de su pasado.

En conclusión, en este capítulo, se demuestra que la máscara de Shrek le permitió mantener dos naturalezas: la heroica y la grotesca. También que la actuación y la máscara de Burro ha permitido que Shrek alcance su heroización del ogro Shrek. Ello se debe a que el bufón es el único que dice las verdades de todos en una sociedad degenerada y mentirosa (Sánchez 2011: 39). En este caso, Burro ya reveló todos los traumas que escondía Shrek y que le impedían lograr su heroización, y, con ello, logró que este deje de percibirse negativamente y que sea el héroe inacabado de Bajtín.

Capítulo 2

El monstruo como una figura política transformadora, desde una perspectiva carnavalesca, del sistema político monárquico de Muy Muy Lejano

En este segundo capítulo, se explicará cómo el monstruo Shrek es una figura política que, desde una perspectiva carnavalesca, transforma el sistema político monárquico de Muy Muy Lejano. En este nuevo enfoque de Shrek vinculado con el poder, según Moraña, este personaje es percibido como un nómade que transgrede el orden natural, ya que limita entre el humano y el monstruo, y territorial, pues se mueve guiado por sus deseos (2013: 216),

pero, esencialmente, uno, que partiendo de estas características será un agente que desequilibre y resignifique las categorías político-sociales de su entorno. Esta reconfiguración de los rótulos políticos-sociales que brinda el héroe monstruoso se podrá analizar, por un lado, mediante su matrimonio con la princesa Fiona. Shrek es perjudicial para la conservación de un sistema político monárquico, puesto que incumple las reglas que impone el rey, pero esencialmente porque, en los cuentos de hadas, el héroe es un noble y un futuro príncipe. Por eso es que, por otro lado, se debe analizar el accionar excéntrico del héroe monstruoso Shrek como lo que reconfigura el modelo social del príncipe guerrero, el cual impone terror para mantener el orden, ya que recurre al diálogo y a apelar que todos son excéntricos.

2.1 Shrek como el que reconfigura los rótulos-político sociales, asociados a lo heroico, al casarse con Fiona

En este primer subcapítulo, se analizará cómo Shrek reconfigura los rótulos político-sociales, asociados a lo heroico, al casarse con Fiona. Para ello, se debe entender al ogro desde una de las tres categorías de los “anormales” de Foucault: el monstruo humano. Para este autor, desde la Edad Media, esta figura implica “una combinación de la mezcla de dos reinos, reino animal y humano, como el hombre con cabeza de buey” (2007:68); además, este ser es una combinación entre la vida y muerte, puesto que no se explica como una morfología con la que no se “podría vivir tradicionalmente”, llega a sobrevivir (2007: 68). En el caso de Shrek, cumple con ambas, puesto que nació como un ogro: un símbolo del mal o un humano-demonio (Leclercq 2010:259) y, al principio de la primera película, se puede identificar que él vivió toda su vida en un pantano en las periferias del reino de Duloc y que logró sobrevivir alimentándose de ratas que encontraba. Sin embargo, este no es el único “anormal”, sino también la princesa Fiona, ya que es una ogra de noche y humana de día, y no se conoce cómo sobrevivió en la torre en que la encerraron. De esta manera, Shrek y Fiona son monstruos humanos, ya que transgreden los límites biológicos.

Si bien ambos casos son infracciones jurídicas a la ley natural, lo cual alude a la mezcla de dos reinos, ello no es suficiente- para la Edad Media-para constituir la monstruosidad. Solo la hay cuando la presencia del monstruo biológico representa una monstruosidad tan extrema con la que pone en cuestión el derecho de su mundo, a las leyes (civiles y religiosas), al punto que no logren funcionar (Foucault 2007: 69). En el caso de Shrek, Ubilluz asevera que su heroización deconstruye el código imaginario de la estructura simbólica de los cuentos de hadas en que se asocia a la belleza con la virtud, pues se convirtió en un héroe siendo un monstruo (2012:173). A este primer quiebre, se suma el hecho de que “la película sigue sosteniendo su andamiaje simbólico: un cuento en el que un “hombre” bueno salva a una

buena mujer y se casa con ella” (Ubilluz 2012:173). Siguiendo este mandato, no es irreverente que Fiona contraiga matrimonio con él. Este acontecimiento consagra a Shrek como el monstruo de Foucault, uno biológico y ahora jurídico, pues ha transgredido las leyes literarias y canónicas del matrimonio del sistema monárquico de Muy Muy Lejano.

Hasta este punto, Shrek no reconoce las consecuencias de sus transgresiones hasta que sus suegros, los reyes de Muy Muy Lejano, lo invitan a su reino para celebrar su matrimonio. Cuando aquellos lo ven, como manifiesta Bajtín, se puede observar a los defensores del antiguo régimen molestos, con unos tonos majestuosos y tan serios que no saben alegrarse ni quieren reír (2003 a: 171). Por ello, Bajtín señala que estos son “aguafiestas”, pues solo se van a dedicar a acusar a sus enemigos personales de ser enemigos de la verdad eterna y a amenazarlos (2003 a: 171).

En este caso, Harold va a acusar a Shrek no solo de haber violado las leyes canónicas del matrimonio, sino también las divinas. Esto se ve cuando el rey Harold ve a Shrek y dice: “That’s a really big problem! Wasn’t she supposed to kiss Prince Charming and break the spell?” (Vernon, Asbury y Adamson 2004). El rey había esperado a un príncipe, pues en el medievo solo los nobles podían serlo, ya que representaban un modelo superior como la figura de Jesucristo, un héroe que se había dedicado toda su vida a una noble causa, la vencer el mal, aunque ello haya implicado su derrota (Flores 1990: 236). En este caso, solo un noble, como Encantador, podía rescatar a Fiona del castillo en que estaba apresada, pero, sobre todo, liberarla de su hechizo, pues solo una imagen que se asemeje a la de Dios o Jesucristo, puede liberar al hechizado de la conexión con el demonio (López 2018: 90).

Bajo este escenario de transgresiones, para los reyes, la celebración del banquete de bodas deja de ser una buena oportunidad para que el rey fortalezca vínculos políticos con los hombres fuertes del reino, como los príncipes o los “lindos de educación” (Assis y Chiappero 2017: 81). Bajtín y García aludían que para ser “bien educado es importante que se conozca los cánones de la “buena conducta en sociedad” que se inspiran en concepciones clásicas como el no poner los codos en la mesa, comer sin ruido y con la boca cerrada, no sorber; es decir, eliminar las brusquedades” (2013: 127). Sin embargo, Shrek no las elimina. Come con las manos, muestra los residuos de sus dientes y no sabe usar los 9 tenedores. Resaltar los malos modales del ogro permite comprender que el banquete es más que una respuesta a criterios objetivos como el valor nutritivo del alimento, sino que, como menciona Riera, “el orden alimenticio desplegado en el banquete, sus rituales y funcionamientos internos hablan de una identidad, de aquello que les permite reconocerse a la nobleza como un “nosotros”” (2012: 86). Entonces, Shrek sin conocer el valor social de la etiqueta en esta celebración no

pertenece al “nosotros”, a la nobleza, sino que se queda indiferenciado con el resto de la sociedad.

Además, cuando hace referencia a sus posesiones y dice: “It’s in an enchanted forest, abundant in squirrels and cute little duckies”(Jenson, Asbury y Jenson 2004). Aquí, el que solo posea “animales” muestra que no es rico y esta es una condición imprescindible para ser noble, pues implica estar bien posicionado, pero sobre todo porque toda su acumulación de riquezas y tierras constituyen una base patrimonial con la que se puede financiar un ejército propio para proteger a un reino (Alvarado 2006: 440). Sin embargo, en este caso, la base patrimonial que ofrece Shrek es un “pantano” y este lugar, en la Edad Media, era visto como uno donde solo habitaban las fuerzas del mal, como monstruos y dragones, y de donde salían enfermedades como epidemias (Rodríguez 2018:102). Entonces, se ve que el uso de su “propiedad” no traería prosperidad ni seguridad, sino muerte al reino de Muy Muy Lejano.

Como se ha visto anteriormente, este banquete debía ser el comer colectivo donde la nobleza afirmaba su poder y sus privilegios a partir de símbolos como la calidad y abundancia de comidas, y con sus buenos modales (Riera 2012: 79). Sin embargo, la presencia de Shrek lo vuelve en un banquete carnavalesco, porque se reúnen personajes de altos y bajos estratos políticos-sociales en la misma mesa y ello muestra un carácter universal de esta celebración (Bajtín 2003 a: 235). Este nuevo banquete mostrará un enfrentamiento entre Shrek y Harold, lo cual se podrá observar en el siguiente diálogo:

King: I suppose any grandchildren I could expect from you would be

Shrek: Ogres, yes!

Queen: Not that there's anything wrong with that. Right, Harold?

King: No! Of course, not! That is, assuming you don't eat your own young!

Shrek: No, we usually prefer the ones who've been locked away in a tower! (Vernon, Asbury y Adamson 2004)

Aquí, el que Shrek se burle libremente del rey cuando dice que este “encerró a su hija en una torre” es permitido porque las charlas de mesa en un banquete carnavalesco están dispensadas de observar las distancias jerárquicas entre lo que es superior e inferior: no surgen diferencias entre ambos términos (Bajtín 2003 a: 233). Esta noción, también se aplica a cuando Shrek afirma que sus “hijos serían ogros”, pues no solo no se diferencia el papel de Fiona entre ser madre de nobles y madre de monstruos, sino que es una grosería

blasfematoria respecto al linaje del rey. Precisamente, aquí recae nuevamente la importancia del patrimonio nobiliario (tierras y posesiones), pues en el medievo este es el patrón para asegurar la futura transmisión a un heredero y, con ello, que este adquiriera un linaje alto, el de noble (Alvarado 2006: 440). En este caso, Shrek no solo no le brinda tierras productivas al reino, sino que también solo pueden darles el linaje de monstruos humanos a sus hijos.

Al Shrek haberse burlado del linaje noble, ha cometido un sacrilegio también a la figura del rey, pues en la Edad Media esta figura se considera una vinculación entre lo sagrado y lo político, es decir, lo que vincula a dios y al hombre (Rabazo 2004: 44). Ello implica que el linaje real era el mayor símbolo de estabilidad de la monarquía y del reino, y, por lo mismo, el rey se preocupaba por mantenerlo (Menéndez 2006:12). Sin embargo, en este caso, al Shrek haber afirmado que su futura descendencia será de monstruos humanos, desde un punto de vista monárquico ocasiona no solo inestabilidad al reino, sino que supone la conversión del rey en un ser marginado y la mancha de todo su futuro linaje (Rabazo 2009:53). De allí que, un rey pueda pasar de ser una figura que representa a dios a una castigada por él y rechazado por su reino.

Hasta este punto, las groserías de Shrek han degradado la imagen del rey. Sin embargo, ello no es negativo, puesto que el héroe monstruoso cumplirá el trabajo de regenerar la figura del monarca carnavalescamente por medio del comer. No en vano las figuras del banquete no tienen fronteras nítidas entre el comer y el trabajo, debido a que, en palabras de Bajtín, se trata de “dos fases de un mismo fenómeno: la lucha del hombre con el mundo que terminaba con la victoria del primero” (2003: 229). En este caso, Shrek lucha por regenerar la figura del rey y en la cena del banquete se encuentra con símbolos del status superior socio- político en el medievo, las comidas que tradicionalmente estaban limitadas para los nobles, como el pavo y el chancho (Assis y Chiappero 2017: 84). Aquí, el que las ingiera y las desgarrar implica no solo su consagración como héroe, sino una lucha contra el mundo de jerarquías del medievo que vence, pues en el carnaval la frontera entre el hombre y el mundo reglamentado se anula en un sentido que es favorable, que le permite alcanzar cualquier estatus socio-político (Bajtín 2003:228).

Ahora bien, el que Shrek pueda alcanzar cualquier rango social es beneficioso para la regeneración del cuerpo del rey, ya que implica que puede coronarse, de una manera burlesca y efímera, como el nuevo rey (Bajtín 2003:189). Esta coronación se puede observar por medio de un componente mágico que Shrek roba al Hada Madrina: la pócima de felices por siempre. Es importante señalar que la magia es un elemento carnavalesco que, en palabras de Bajtín, simboliza la simpatía mundial por medio de la cual el hombre puede reunir

en él lo superior y lo inferior, lo lejano y lo cercano” (2003: 299). En este caso, la categoría superior que puede alcanzar Shrek es el cuerpo de un rey, lo cual se podrá analizar por medio del diálogo que mantiene aquel y Burro luego de tomar la poción.

Shrek: A cute button nose? Thick, wavy locks? Round buttocks? I'm gorgeous.

Donkey: Let's face it. Even though you are a lot easier on the eyes, inside you're the same old mean, salty, cantankerous, foul, angry ogre you always been. (Vernon, Asbury y Adamson 2004)

Aquí, la magia le ha permitido a Shrek adquirir una “nariz perfilada”, “un cabello rizado” y un “trasero formado”. Ello implica, como manifiesta, que este personaje representa el ideal de belleza medieval, pues todas esas características indican fuerza, virilidad, y libertad (Pérez 2007). Con base en ello, Shrek ha dejado su monstruosidad biológica, pero sobre todo ha encajado en el patrón de belleza de un rey y, por tanto, según Bajtín, usa los atuendos de este y luce como uno (2003 a: 162).

2.2 Shrek como el que reconfigura el modelo social del príncipe guerrero asociado a lo heroico con su accionar excéntrico

Tomando en cuenta el anterior subcapítulo en que Shrek se revela como rey carnavalesco, se podría suponer que él ha dejado de ser el monstruo humano de Foucault, pero sería erróneo, ya que no se consideraría que él vuelve a ser un monstruo biológico, pero especialmente un aspecto trascendental por ser el héroe del carnaval: su excentricidad. Esta es una categoría especial dentro de la percepción carnavalesca del mundo que le permite al actor y al héroe del carnaval, según Bajtín, “manifestar sus aspectos subliminales de la naturaleza y expresarlos de una forma sensorialmente concreta” (2003 b: 180). Ello, tal como manifiesta Bajtín, implica que “el comportamiento, gesto y palabra se libere del poder de toda situación jerárquica (estamento, rango, edad) que se suele determinar totalmente en “la vida normal” y se vuelva importuno desde el punto de vista habitual” (2003 b: 180). La liberación del comportamiento independientemente del rango se evidencia cuando el noble monstruoso Shrek mientras cumple temporalmente las obligaciones del rey quema inconscientemente un barco, hiere con su espada a un caballero y cuando le pide a un sirviente que le rasque el trasero en pleno banquete.

Ahora bien, el que Shrek haya podido comportarse excéntricamente siendo un noble se debe a la ausencia del rey Harold, quien está enfermo. Sin embargo, sería erróneo aseverar que esa libertad que se le brinda a Shrek elimina la posibilidad de que pueda volver una visión tradicionalista sobre la figura heroica, “una que haya nacido en la nobleza, cuya virtud sea el

dominio de sí mismo y que su voluntad lo inste a ir más allá de esto: aspirar al poder, a la responsabilidad; el héroe puede ser un hombre del Estado o, en épocas más remotas, un guerrero y que, por tanto, se relacione con la política” (Curtius citado en Díaz 1999:167). Estas características encajan en otro personaje secundario: el príncipe Encantador. Este se describe antes como un caballero noble, siendo el más valiente y el destinado a romper el hechizo de Fiona, y al inicio de la tercera película se afirma como rey: “I am the rightful King of Far Far Away. I will restore dignity to my throne! And this time, no one will stand in my way! (Miller 2007). Aquí, se ve que la figura heroica de Encantador, que antes representaba la de un guerrero, retorna y que buscar ser el nuevo rey de Muy Muy Lejano sin importarle con quien deba enfrentarse para serlo.

A pesar del deseo de Encantador, el más próximo a convertirse en rey es Shrek. Esto se evidencia claramente, cuando antes de morir, Harold le dice al ogro: “My dear boy, I am proud to call you my son. The Kingdom needs a new king. You and Fiona are next in line for the throne” (Miller 2007). En este fragmento, se puede observar que Harold reconoce a Shrek como el siguiente en la línea de sucesión, lo cual remite a la idea de que ambos están insertados en el ritual más declarativo sobre el origen del poder, la entronización. Este acontecimiento es importante para la monarquía medieval, pues “escenifica la transmisión de un rey a otro de la relación entre gobernante y gobernados (...) Como ritual representa una prueba fundamental de la inalterabilidad del orden social” (Salazar 2017:158).

Siguiendo la línea de Salazar, el nuevo rey hereda una relación con sus súbditos. Una violenta, según Foucault, pues el nuevo monarca es exterior al reino y ello implica que esté constantemente amenazado cuando asuma el trono (citado en Jaef 2014: 128). En este caso, Shrek sí es exterior a su reino, pero no porque haya mantenido un estatus de noble, como el caso de Encantador, sino porque durante toda su vida vivió en una ciénaga y, por tanto, Moraña lo presenta como un opuesto a la noción y pertenencia de un pueblo, un nómada que no ve nada permanente (2017:242-243). Al ser un nómada, este personaje, según Bajtín, “no tiene biografía en referencia de algo pasado y definido. Recuerda sobre su pasado solo aquello que no deja de ser para él su presente. Por eso, en su accionar no existe la casualidad, no hay explicaciones a partir del pasado, de las influencias del ambiente. Cada acto excéntrico que realiza es porque lo pensó libremente” (2003b: 50). Con base en ello, Shrek no puede ser un monarca, pues puede decidir no seguir el modelo de príncipe violento si lo desea. Lo anterior se puede ver en el diálogo que mantienen Fiona y Shrek antes de que este busque a Arturo:

Fiona: Shrek, maybe you should just stay and be King.

Shrek: ¡Oh, c'mon! There's no way I could ever run a kingdom. That's why your cousin Arthur's the perfect choice (...) Fiona, soon it's just gonna be you and me and our swamp. It will be. I promise (Miller 2007).

Aquí, Shrek señala que no hay forma de que él pueda dirigir un reino y que prefiere volver a su ciénaga, lo cual refuerza la idea de que su pasado es lo que busca en su presente: volver a vivir libremente sus comportamientos escatológicos y su vocabulario grosero junto a su esposa. Pero, principalmente, el que Shrek no quiera guiar un reino y, más bien, que prefiera buscar a otro heredero es su accionar excéntrico, ya que todo buen príncipe no se puede dejar llevar como sus súbditos por su naturaleza frágil, la cual es propia del hombre, en que vele por sus propios intereses y abandone la protección del reino (Echandi 2013:333). Entonces, al salir Shrek del reino de Muy Muy Lejano, no solo se muestra como un príncipe falto de decisión que no puede usar la violencia como sus antecesores para controlar a su reino, sino que la búsqueda de sus intereses personales, según Jaef, son el punto de partida para que el reino se encuentre vulnerable (2014:131).

Bajo este contexto, Shrek ha sido sentenciado como un “príncipe incapaz” y se va a observar, según Ubilluz, como es que el imaginario de héroe de cuento de hadas retorna con la figura que se identifica con la virtud guerrera, que sigue cierto tipo de mandato social respecto a lo heroico, como es el caso del príncipe Encantador (2012:178). Este, según Maquiavelo, sí utiliza todos los actos de crueldad necesarios y a su ejército para lograr firmeza en el poder y vivir bien (citado en Jaef 2014:129). Ello se puede observar cuando Encantador convence a los villanos para formar un ejército y rebelarse contra un sistema que los expulsó, tal como se ve en el siguiente fragmento: “Once upon a time, someone decided that we were the losers. But there are two sides to every story. And our side has not been told. So who will join me? Who wants to come out on top for once? Who wants their happily ever after?” (Miller 2007).

Encantador menciona que “alguien decidió que serían los perdedores” y ese ente que menciona es el Gran Otro. Este es quien impone las categorías a los personajes en los cuentos de hadas y quien siempre mantuvo la posición de que solo un hombre estéticamente guapo y virtuoso podía ser un héroe feliz (Ubilluz 2012: 176). En este caso, Encantador concuerda con ese prototipo y el que busque destruir la estructura simbólica de los cuentos de hadas para que los villanos puedan ser felices, parece que, de una forma inicial, busca subvertir la estructura de los cuentos de hadas. Sin embargo, su discurso es parte de la estrategia de la mentira a la que recurre el príncipe maquiavélico para que lo asistan. Entonces, Encantador sigue el modelo de príncipe que “no puede ni debe mantener fidelidad en las personas, cuando tal fidelidad redundaría en un perjuicio propio” (Catalán 2004)

Por su parte, Shrek no necesita mentir para afirmar su imagen. Ello se debe a que, como menciona Bajtín, el héroe no solo es un ser consciente de sí, sino que tiene una idea sobre el mundo y, en ese sentido, sabe que su labor o para lo que acciona excéntricamente es para concientizar a los demás (2003 b: 78). En este caso, si bien Shrek se reconoce como un ser incapaz de asumir el trono porque no quiere abandonar su vida grotesca, él reconoce que todos los demás son excéntricos y que ello no es negativo, lo cual alude a que se debe normalizar un comportamiento que no sea acorde a su figura tradicional de príncipe. Esto es claro cuando Shrek conoce a Arturo, pues no lo ve como el prototípico líder fuerte, como manifiesta Mínguez, sino un adolescente inseguro y acosado por sus compañeros (2012:155). Este acontecimiento es el que ayuda a superar toda imagen estable, estereotipada de la vida sobre los príncipes clásicos, lo cual se puede observar en el siguiente diálogo que mantienen Shrek y Arturo:

Arthur: I know you want me to be king, but I can't. I'm not cut out for it and I never will be, alright? Even my own dad knew I wasn't worth the trouble. He dumped me at that school the first chance he got and I never heard from him again.

Shrek: It may be hard to believe, what, with my obvious charm and good looks, but people used to think that I was a monster. And for a long time, I believed them. But after a while, you learn to ignore the names that people call you and you just trust who you are (Miller 2007)

Aquí, el que Shrek no juzgue a Arturo cuando este le dice que no se siente apto para ser un rey y que, más bien, dialogue y le cuente su experiencia personal es su accionar excéntrico. Ello se debe a que él no piensa como los príncipes maquiavélicos que expresarse permite que el otro se haga fuerte y que, en ese sentido, un príncipe tolera el fortalecimiento de otro actor al no atacar y fomenta su propia destrucción (Maquiavelo 2004). Por tal razón, es que Shrek le aconseja a Arturo a que ignore las definiciones que asignen los demás, debido a que, si se identifica con ello, entonces se convertiría en un ser monològico o determinado. Entonces, se puede observar que el accionar excéntrico de Shrek es recurrir a la palabra, a dialogar, ya que no ve en el otro un enemigo, sino, según Bajtín, una voz que le permite descubrir el carácter polifacético de la vida y la complejidad de las vivencias humanas (2003 b: 70).

Conclusiones

La conclusión central de la investigación es que la saga animada *Shrek* presenta a la figura del monstruo como símbolo de la redefinición de lo heroico en el mundo paródico de Shrek desde la teoría del carnaval de Bajtín. En efecto, permite reconocer que un personaje, que es presentado como el villano tradicionalmente, pues no es estéticamente bello, que maneja sus propias nociones morales y que está marcado por un pasado difícil se mantiene en una lucha constante por no someterse a las situaciones adversas o de control por parte de quienes ostentan el poder que quieren impedir sus proyectos de vida.

En adición, a un nivel más específico respecto al primer capítulo, se puede concluir que el elemento influyente en la formación del héroe monstruoso fue la máscara, pues le permitió adquirir una naturaleza heroica que tradicionalmente no es propia de un cuerpo grotesco, uno inferior por estar en contacto con la tierra y de lenguaje grosero. Además, el que prime su heroicidad no implica que se desligue de su aspecto grotesco, sino que lo mantiene a lo largo de su travesía y lo reivindica como propio de un cuerpo que se transforma. No obstante, Shrek no puede alcanzar su heroización hasta que se desvincule de la identidad negativa que la sociedad medieval en la que habita impone sobre los cuerpos grotescos y, en este punto, se debe afirmar que la máscara de su amigo bufón es la única que puede ayudarlo porque esta defiende a todo aquel que no cumpla con una forma de vida establecida. Un hallazgo respecto a este hecho es que, aunque el héroe monstruoso alcance carnavalescamente características atribuidas tradicionalmente al héroe clásico, él busca no heroizarse, ya que es consciente que el carnaval es efímero y que finalmente se consagra como un marginado con virtudes heroicas.

Otra conclusión específica a la que se puede llegar es que en el segundo capítulo se puede apreciar que Shrek tenía un rol político-social dentro del sistema político monárquico de Muy Muy Lejano: ser un monstruo biológico. Sin embargo, se convierte en el monstruo humano, uno que trasgrede jurídicamente un sistema político cuando se casa con Fiona. Por su parte, Shrek representa la subversión del papel de un noble, pues no es rico y tampoco se comporta

como un noble. Sumado a ello, está el hecho de que se enfrenta carnavalescamente al rey Harold en el banquete no solo por medio del comer, sino porque lo ofende, lo cual implica que este se degrade. En esta burla, reside su mayor redefinición de los rótulos políticos- sociales, pues, el que Sherk sea el héroe del carnaval le permite redefinir otros cuerpos, en este caso, un rey. Ahora bien, con todo esto, no se alude a que lo ideal es que Sherk trasgreda jurídicamente y sea un rey. Eso sería un absurdo como afirmar que un monstruo ha sido educado para dirigir un reino. Él es una excepción avalada por la libertad que le brinda el carnaval de manifestar su percepción el antiguo régimen.

Asimismo, el que Shrek alcance la categoría socio política de rey no implica que acepte la imposición de un modelo de monarca que debe ejercer la violencia para controlar a sus súbditos. Muy por el contrario, su está liberado de toda jerarquía y, por lo mismo, es excéntrico desde un punto de vista tradicional. A raíz de esto, se pueden observar ciertas conclusiones. Shrek no necesita recurrir a la violencia, sino al diálogo con sus súbditos, como con el príncipe Arturo, lo cual demuestra un carácter político diferente al modelo maquiaveliano, ya que implica que sea capaz de aceptar que otro viva y piense de una forma distinta. Además, por medio del diálogo, Shrek puede demostrar que no hay una forma de vida determinada, sino que las definiciones que brinden otros sobre su él no implica que formen su identidad. Bajo este razonamiento, se concluye que la sociedad medieval en la que gobierna Shrek temporalmente no es una donde gobierne el caos por la falta de violencia, sino que, una donde mediante las acciones no violentas, no se ataca a los demás, sino únicamente a su rol violento. En ese sentido, al tratar de conseguir que el otro cambie su conducta violenta mediante el diálogo, la sociedad medieval adquiere elementos de una sociedad democrática.

Bibliografía

ADAMSON, Andrew y Vicky JENSON

2001 *Shrek*. Estados Unidos. DreamWorks Animation.

ADAMSON, Andrew, Conrad VERNON y Kelly ASBURY

2004 *Shrek 2*. Estados Unidos. DreamWorks Animation.

ALVARADO, Javier

2006 “Orígenes de la nobleza en la Alta Edad Media”. *Anuario de historia del derecho español*. Número 76, pp. 439-460. Consulta: 2 de diciembre de 2020.

<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2286151>

ANTÒN, Fina

2015 “Antropología del miedo”. *Methaodos. Revista De Ciencias Sociales*. Madrid, volumen 3, número 2, pp. 262-275. Fecha de consulta: 20 de octubre de 2020.

<https://www.redalyc.org/pdf/4415/441542974008.pdf>

ASSIS, Federico y Luciana CHIAPPERO

2017 “El banquete y la identidad noble. Su representación en la literatura de la Baja Edad Media (s.XIV)”. *Revista Iberoamericana de Vitivinicultura, Agroindustria y Ruralidad*. Santiago de Chile, volumen 4, número 11, pp. 74-91. Consulta: 26 de noviembre de 2020.

<https://www.redalyc.org/pdf/4695/469550538005.pdf>

BAJTÍN, Mijail

1989 “Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela”. *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus, pp.237-410. Fecha de consulta: 13 de octubre de 2020.

<https://imaginacionhistorica.files.wordpress.com/2015/08/bajtin-las-formas-del-tiempo-y-el-cronotopo-en-la-novela.pdf>

2003a *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de Francois Rebelais*. Tercera edición. Madrid: Alianza Editorial. Consulta: 21 de septiembre de 2020.

<https://ayciiunr.files.wordpress.com/2014/08/bajtin-mijail-la-cultura-popular-en-la-edad-media-y-el-renacimiento-rabelais.pdf>

2003b *Problemas de la poética de Dostoievski*. Segunda edición. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica. Consulta: 27 de noviembre de 2020.

<https://ayciiunr.files.wordpress.com/2014/08/bajtin-mijail-problemas-de-la-poetica-de-dostoievski-pdf.pdf>

CASTILLO, Beverly

2014 “Poder y política en la era absolutista medieval del renacimiento”. *Revista Científica de FAREM-Estelí*. Managua, volumen 10, pp. 36-48. Fecha de consulta: 23 de octubre de 2020.

<https://www.camjol.info/index.php/FAREM/article/view/1613/1414>

CAMPBELL, Joseph

1959 “La ayuda sobrenatural”. *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, pp. 46-49. Fecha de consulta: 3 de noviembre de 2020.

https://fido.palermo.edu/servicios_dyc/blog/docentes/trabajos/25143_91318.pdf

CATALÁN, Miguel

2004 “Genealogía noble de la mentira”. *Amnis: Revue de Civilisation Contemporaine de l'Université de Bretagne Occidentale*. Brest, número 4. Consulta: 12 de diciembre de 2020

https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2650536&fbclid=IwAR0XauWGWGvuaePg_oP3xVjHPunHdg4u2ZBsv7KCd7ZGNArLZMtV05UpEPiA

CIRLOT, Juan

1992 *Diccionario de símbolos*. Novena edición. Barcelona: Labor. 23 de octubre de 2020.

<http://docshare02.docshare.tips/files/20368/203689084.pdf>

DÍAZ, José

1999 “El héroe primario y las razones de su resistencia aparente a la cristianización”. *Isla de Arriarán: Revista Cultural y Científica*. Málaga, número 13, pp.167-178. Consulta: 1 de diciembre de 2020.

<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2571500>

ESTÉVEZ, Ana

2015 *El héroe en el cine de animación contemporáneo de principios del siglo XXI*. Tesis de doctorado en Ciencias de la Información. Madrid: Universidad Complutense de Madrid, Departamento de Comunicación Audiovisual y Publicidad II. Consulta: 7 de septiembre de 2020.

<https://core.ac.uk/download/pdf/42949898.pdf>

ECHANDI, Marcela

2013 “El concepto de ser humano en Nicolas Maquiavelo”. *Revista Estudios*. San Pedro, número 26, pp. 329-351. Consulta: 14 de diciembre de 2020.

https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5467042&fbclid=IwAR0fhZNDk2Ho71oHu7V54Qbllqu4DogdVu2MMavequ6cUZ9jBK_Y7Uedyo8

FLORES, Francisco

1990 “Del héroe de la Antigüedad al personaje literario”. *Memorias de la Real Academia de Buenas Letras de Barcelona*. Barcelona, 21, p. 229-243. Consulta: 29 de septiembre de 2020.

<https://www.raco.cat/index.php/MemoriasRABL/article/view/204189/300121>

FOUCAULT, Michel

2007 “Clase del 22 de enero de 1975”. *Los anormales: Cours an College de France*. El Salvador: Fondo de Cultura Económica de Argentina, pp. 61-82. Consulta: 16 de octubre de 2020.

<https://gloriagduran.com/wp-content/uploads/2013/05/los-anormales-m-foucault.pdf>

GARCÍA, Raúl

2013 “La carnavalización del mundo como crítica: risa, acción política y subjetividad en la vida social y en el hablar”. *Athenea Digital*. Barcelona, volumen 13, número 2, pp. 121-129. Consulta: 15 de septiembre de 2020.

<https://atheneadigital.net/article/view/v13-n2-garcia/1036-pdf-es>

GUTIÉRREZ, Ruth

2012 “El protagonista y el héroe: definición y análisis poético de la acción dramática y de la cualidad de lo heroico”. *Ámbitos: Revista Internacional de Comunicación*. Sevilla, número 21, 43-62. Fecha de consulta: 3 de noviembre de 2020.

<https://www.redalyc.org/pdf/168/16823120003.pdf>

JAEF, Jorge

2014 “La violencia como factor de la política: una reflexión desde El Príncipe de Nicolás Maquiavelo”. *Temas y Debates*. Ciudad de Rosario, 18, número 27, pp. 125-135. Consulta: 25 de septiembre de 2020.

<https://rephip.unr.edu.ar/bitstream/handle/2133/4186/Jaef.pdf?sequence=3&isAllowed=y>

LECLERCQ-MARX, Jacqueline

2010 "Los monstruos antropomorfos de origen antiguo en la Edad Media. Persistencias, mutaciones y recreaciones". *Anales de Historia del Arte*. Madrid, volumen Extraordinario 1, pp. 259-274. Fecha de consulta: 10 de noviembre de 2020.

<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3345516>

LOPEZ, María

2018 *Todo es posible para quien cree*. Una aproximación exegética al relato de la curación del niño epiléptico de Mc 9, 14-29. Tesis de licenciatura en Teología con mención en Sagrada Escritura. Madrid: Universidad Pontificia Comillas, Facultad de Teología.

Consulta: 20 de diciembre de 2020

<https://repositorio.comillas.edu/jspui/bitstream/11531/25057/1/DEA000174.pdf>

LORETO, Marelis

2008 "Un acercamiento a la concepción del héroe en Mijaíl Bajtín". *Revista Ciencias de la Educación*. Carabobo, volumen 1, número 32, pp. 221-231. Fecha de consulta: 4 de noviembre de 2020.

<https://www.yumpu.com/es/document/read/12831696/un-acercamiento-a-la-concepcion-del-heroe-en-miajil-bajtin>

MAQUIAVELO, Nicolás

2004 *"El príncipe"*. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Consulta: 17 de octubre de 2020.

<http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/el-principe--1/html/>

MARTINEZ, José

2009 "Los insultos y palabras tabúes en las interacciones juveniles. Un estudio sociopragmático funcional". *Boletín de lingüística*. Caracas, 21, 31, pp. 59-85. Fecha de consulta: 21 de octubre de 2020.

<https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=34711680003>

MENÉNDEZ, Faustino

2006 "El linaje y sus signos de identidad". *En la España Medieval*. Madrid, número extraordinario 1, pp. 12-28. Consulta: 20 de diciembre de 2020.

<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2688727>

MILLER, Chris

2007 *Shrek 3*. Estados Unidos. DreamWorks Animation.

MILLÁN, Pedro

2003 "Shrek: reflexiones contadas sobre la ficción y la parodia". *Cauce*. Sevilla, número 26, pp. 231-260. Consulta: 9 de diciembre de 2020.

https://idus.us.es/bitstream/handle/11441/13094/file_1.pdf?sequence=1&isAllowed=y

MÍNGUEZ, Xavier

2012 "Subversión e intertextualidad en la saga Shrek". *Didáctica. Lengua Y Literatura*. Valencia, 24, 249-262. Consulta: 20 de septiembre de 2020.

<https://revistas.ucm.es/index.php/DIDA/article/view/39924/38390>

MORAÑA, Mabel

2017 "Monstruosidad, nomadismo y máquina de guerra (Deleuze, Guattari, Braidotti, Maffesoli)". *El monstruo como máquina de guerra*. Madrid: Iberoamericana Editorial Vervuert, pp. 211-216. Consulta: 15 de septiembre de 2020.

https://www.academia.edu/39725316/El_monstruo_como_m%C3%A1quina_de_guerra

NICHOLS, Sallie

2008 "El loco: En el Tarot y en nosotros". *Jung y el Tarot: Un viaje arquetípico*. Barcelona: Editorial Kairòs, pp. 47-74. Fecha de consulta: 4 de noviembre de 2020.

<https://www.tarotjunguiano.com/wp-content/uploads/2017/07/jung-y-el-tarot-sallie-nichols.pdf>

PÉREZ-BUSTAMANTE, Ana

1990 "Saga y fugas de un símbolo: la máscara". Material de las *Actas del IV Seminario del Carnaval*. Cádiz: Universidad de Cádiz. Consulta: 26 de septiembre de 2020.

<https://rodin.uca.es/xmlui/bitstream/handle/10498/16521/SAGA%20Y%20FUGA%20DE%20UN%20SIMBOLO.%20LA%20MASCARA.pdf?sequence=1&isAllowed=y>

PÉREZ, Ramón

2007 "El canon de belleza a través de la Historia: un método de descripción de personas para alumnos de E/LE". *Espéculo: Revista de Estudios Literarios*. Madrid, número 34. Consulta: 15 de diciembre de 2020.

<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2197555&fbclid=IwAR0w2tbGwhkFH1QC7B9nPDdBzcBBKXselk08sKta2GPtYfig1IO4xajJzWq>

PIZZORNO, Patricia

2009 “Características de la sociedad antigua bíblica”. *Yo estarè contigo y te bendeciré: Aproximación al concepto de bendición en el Antiguo Testamento*. Sao Leopoldo: Editorial Académica Española, pp.33-48. Consulta: 2 de diciembre de 2020.

http://dspace.est.edu.br:8080/jspui/bitstream/BR-SIFE/100/1/pizzorno_p_tm212.pdf

POPPER, Karl

2001 “El conocimiento de la ignorancia”. *Polis: Revista Latinoamericana*. Osorno, número 1, pp.1-5. Consulta: 16 de diciembre de 2020.

<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2797234>

PUÑAL, Tomás

2005 “El rey y la cultura escrita de la edad media”. *Puertas a la lectura*. Bajadoz, número 15-16, pp.123-127. Consulta: 1 de diciembre de 2020

<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=1075640>

RABAZO, Ana

2009 *El miedo y su expresión en las fuentes medievales. Mentalidades y sociedad en el reino de Castilla*. Tesis de doctorado en Historia Medieval y Ciencias y Técnicas Historiográficas. Madrid: UNED, Facultad de Geografía e Historia. Consulta: 18 de diciembre de 2020.

http://e-spacio.uned.es/fez/eserv/tesisuned:GeoHis-Arrabazo/Documento.pdf?fbclid=IwAR3fhhAdPMGBS8bOXEB3AUXruJXpXMSSve1fzfEz-3cE6mJCxadg0W_8vTc

RAMÍREZ, José

2019 “Del ensimismamiento al acto personalizante”. *Escritos*. Medellín, volumen 27, número 57, pp. 366-385. Fecha de consulta: 9 de noviembre de 2020.

<http://www.scielo.org.co/pdf/esupb/v27n59/0120-1263-esupb-27-59-366.pdf>

RIERA, Antoni

2013 “Gastronomía y política en los banquetes cortesanos de la Baja Edad Media”. En GARCÍA, Manuel, Elena PIEDRAFITA y Juan BARBACIL. *La alimentación en la Corona de Aragón*. Zaragoza: Institución Fernando el Católico, pp.65-100. Consulta: 1 de diciembre de 2020.

<https://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/33/14/ ebook.pdf>

RODRIGUEZ, Rodolfo

2018 “Dragones y medicina medieval”. *Revista Nova et Vetera*. Bogotá, volumen 4, número 36. Consulta: 27 de noviembre de 2020.

<https://www.urosario.edu.co/Revista-Nova-Et-Vetera/Cultura/Dragones-y-medicina-medieval/>

SÀNCHEZ, Juan

2011 “Utopía e ironía en el contexto de Tomás Moro”. *Revista De Filosofía*. Madrid, volumen 36, número 1, pp. 29-51. Fecha de consulta: 2 de noviembre de 2020.

<https://revistas.ucm.es/index.php/RESF/article/view/37630/36416>

SALAZAR, Verónica

2017 “El cuerpo del rey poder y legitimación en la monarquía hispánica”. *Fronteras de la historia: Revista de Historia colonial latinoamericana*. Bogotá, volumen 22, número 2, pp. 140-168. Consulta: 10 de diciembre de 2020.

<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6243153&fbclid=IwAR3EjvFcSDYgvRFxsF-FVurv8SL6uKhG0iZ3EAKIFcCJ142dx4LqhKgsZIk>

SANZ, María

2006 “De Shrek al cuento simbólico”. *Trama y Fondo: Revista de Cultura*. Madrid, volumen 20, pp.109-118. Consulta: 4 de noviembre de 2020.

<https://docplayer.es/57529049-De-shrek-al-cuento-simbolico-maria-sanz.html>

SIGÜENZA, CRISTINA

1998 “La moda en el vestir de la pintura gótica”. *La vida cotidiana en la Edad Media: VIII Semana de Estudios Medievales*. Nájera, pp.353-368. Consulta: 1 de diciembre.

<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=563913>

UBILLUZ, Juan

2012 “¿Qué ilusiones deja en pie la (est)ética anti-ilusionista de Shrek?”. *En La pantalla detrás del mundo. Las ficciones fundamentales de Hollywood*. Lima: Red para el Desarrollo de las Ciencias Sociales en el Perú, pp. 172-186. Consulta: 26 de noviembre de 2020.

<https://repositorio.up.edu.pe/bitstream/handle/11354/2676/UbilluzJuan2012.pdf?sequence=1&isAllowed=y>