

Una innovación parcial: Los Minions

Lorena Cancela

Resumen

En este trabajo analizaremos el aspecto figural (la corporeidad) de los Minions, y su adscripción, o no, a un género específico (masculino, femenino). Nos preguntaremos hasta qué punto son estéticamente innovadores. Trabajaremos con los conceptos de des-diferenciación, sensibilidad figural y desterritorialización. También analizaremos la forma narrativa (la organización de la trama de la película) con relación al modo de cine comercial y la repetición. Asimismo aventuraremos algunas ideas a propósito de su forma de expresarse: (con onomatopeyas) y otras sobre por qué “hablan” como lo hacen. Por último, demostraremos que a pesar de su sesgo eminentemente fantástico, los *Minions* son parte de un tipo de narración dentro del realismo cinematográfico.

Este análisis es utilizado en las materias “Lenguajes Creativos 2” de la Carrera Técnico en Producción de Medios Audiovisuales, Eventos y Espectáculos y es útil porque en los “Minions” concluyen tanto las nuevas tecnologías como las prácticas narrativas seculares.

Palabras clave: Nuevas tecnologías. Minions. Cine. Género. Sensibilidad figural,

Abstract

In this paper we analyze the figural aspect (corporeality) of Minions and their affiliation to a specific gender (male, female). We ask to what extent are aesthetically innovative. We will work with the concepts of dedifferentiation, figural sensitivity and deterritorialization. We will also discuss the narrative form (the organization of the plot of the film) in relation to commercial cinema mode and repetition. Also we will venture some ideas about how they express: (with onomatopoeia) and others about why “talk” as they do. Finally, we show that despite its eminently fantastic bias, the *Minions* are part of a kind of narrative close to realism.

This analysis is used in the subject "Creative Language 2" from the career Production in Audiovisual media, Events and Entertainment. It is useful because of in "Minions" are together new technologies and ordinary narrative's practices

Keywords: New technologies. Minions. Cinema. Gender. Figural sensitivity, new technology, cinema.

Introducción

Si comparamos *Los Minions* con otros seres fantásticos que han poblado la pantalla en el mundo de la animación computarizada llegaremos a la conclusión de que hay algo rupturista en estos seres amarillos que no responden a características físicas reconocibles en otro ser viviente, humano o animal. Esta característica está en relación con el debilitamiento del aspecto icónico en la imagen digital. Como sostiene Hervé Fischer: "La imagen es un flujo de vibraciones donde se pierde precisamente la imagen. Para que se entienda: tiene cierta relación con la música y ese flujo le ha hecho perder a la imagen su estabilidad icónica." (1)

Al ser una imagen hecha de una sumatoria de unos y cerros el sesgo icónico propio de las imágenes analógicas trasmuta en las nuevas imágenes. También se modifica la tríada significado, significante y referente, descrita por Saussure, especialmente en películas como la que nos ocupa. En *Minions* esta mutación en la tríada es particularmente visible desde el momento en que el objeto de la imagen no existe en la vida real y aún cuando existiera su significante no tendría que ver con la impresión de ese objeto en un material sino con información. Esta, llamémosle tentativamente, crisis en el paradigma icónico de la imagen, se manifiesta especialmente en el modo de dar a conocer y aludir lo corpóreo, lo figural. Como lo señala Heath al referirse al cine contemporáneo existe "una nueva presencia del cuerpo" (2).

Significado: Los Minions existen solo en el Universo de *Mi Villano Favorito*, en un mundo imaginario. Significante: están "hechos" de materia informativa (la sumatoria de unos y cerros propia de las tecnologías informacionales), no se parecen a nada que exista en el mundo de lo sensible (referente). Son amorfos, con un habla propia, habitan desde tiempos inmemoriales. Son parte del género de facción (3): una nueva categoría que toma datos históricos pero los utiliza a *piachere*. Si en la modernidad podía distinguirse entre la escritura de ficción y la científica (las novelas históricas eran Cancela, L. Una innovación parcial: los Minions. 132-148.

contrarias a los informes serios y *objetivos* de los periódicos), o se podía distinguir entre lo consiente e inconsciente, en *Minions* el registro fantástico e histórico conviven sin línea divisoria: ellos interactúan de igual manera con Napoleón como con Drácula.

Groy (4) afirma que en la modernidad la forma era sinónimo de ideología. A grandes rasgos, ese fue el proyecto vanguardista: que el arte cambie al mundo a partir de cambiar al arte. Eric Hobsbawm en *Historia del Siglo XX* (5) afirma que ese proyecto fracasó puesto que la vanguardia utilizó modos de representación rupturistas que las clases populares no sintieron como propios y por tanto el arte vanguardista con ideología de izquierda no pudo cumplir su objetivo. Por ejemplo el cubismo, al romper con la perspectiva rompía con un modo de representación asociado a la contemplación burguesa. Sin embargo, eso no transformó al cubismo en un arte popular.

Analizar *Minions* (u otras películas similares) nos trae algunos problemas porque las diferenciaciones no están tan claras. A primera vista los Minions como personajes (sobre todo en su sesgo figural relativo a lo genital), presentan una innovación pero son al mismo tiempo convencionales en algunos aspectos que hacen sobre todo a la trama. Pierre Bordieu sostiene que en la actualidad “Ser subversivo políticamente no implica ser subversivo estéticamente. Ese desfase estructural posibilita una cantidad de estrategias de doble juego particularmente perversas que dificultan la interpretación y la crítica.” (6)

Podríamos decir lo mismo al revés: ser subversivo estéticamente no significa ser subversivo políticamente. Algo de esto hay en los Minions y eso es lo que trataremos de dilucidar en las páginas que siguen teniendo en cuenta el aspecto figural de los Minions, si son parte, o no, de un género (masculino, femenino) y si su trama es igual de rupturista que su forma. Por otro lado, analizaremos si la trama responde a una sintagmática post-clásica, es decir a un cuento que puede ser contado en pocos segundos como si fuera una publicidad. También analizaremos el habla de los Minions.

Somos de la idea de que rechazar a priori películas comerciales para analizarlas es no tener en cuenta que a “Hollywood hay que tomárselo en serio.” (7) Y que estos films son también de alguna manera síntoma de un quiebre en la representación

Cancela, L. Una innovación parcial: los Minions. 132-148.

cinematográfica que obedece a un modo de producción específico (el repetitivo), a una época en particular (llamémosle tentativamente posmoderna) y que juntos estos factores se expresan un síntoma que se hace visible sobre en el componente figural de algunos personajes y su carencia de lenguaje. Es que el que calla... otorga.

La posmodernidad como des-diferenciación: la sensibilidad figural.

“La teoría freudiana modernista concebía a la psique como diferenciada en dos esferas – la del deseo, por un lado, y la de la mente consiente, por el otro-. Por el contrario, la psicoterapia posmoderna no podría hablar ya en términos de diferenciación. El deseo estaría en la superficie misma de un aparato psíquico ahora considerablemente des-diferenciado. Del mismo modo, la pintura modernista, que ya no es representativa, correspondería a los principios formales de racionalidad del proceso secundario, mientras que la pintura posmodernista de Francis Bacon, rompería con esos principios de racionalidad formales y volvería a exhibir el deseo en la superficie de la tela (Deleuze, 1981).” (8)

Lash (p: 221), sostiene que nuestra época, en lo que al arte se refiere, predomina una “sensibilidad figural” que se sustenta sobre todo en una preponderancia de lo visual en detrimento de la palabra. Creemos que parte del atractivo de los *Minions* tiene que ver con esto desde el momento en que estos no se expresan con palabras (o si las utilizan solo lo hacen esporádicamente y más como una cuestión lúdica que comunicativa) y se oponen a las cuestiones racionalistas o didácticas de la cultura (por ejemplo servir a un amo villano). Por último, este tipo de propuesta, como sostiene Lash, buscan que el espectador quede inmerso en la película a través de su deseo.

Con respecto a este último punto, a la inmersión del espectador dentro del film, hay que tener en cuenta que el deseo además está en estrecha relación con la dialéctica entre la película y el consumo alrededor de esta, por ejemplo, a través de los parques diversiones (existe uno para los seres amarillos en Orlando) y los productos aledaños (la Cajita Feliz de Mc Donalds). Incluso dentro de *Minions* hay una invitación al consumo por el uso de una publicidad horizontal (el personaje interactuando con el producto) cuando los seres amarillos comen un producto que se puede conseguir a la salida de la sala en los Estados Unidos. Pero hay también otra cuestión que contiene a

la “sensibilidad figural” y tiene que ver con que “en términos freudianos propone la extensión del proceso primario al dominio cultural.”

Esto se relaciona con un momento pre-simbólico, donde no hay un lenguaje que ponga “orden” en un mundo ruidoso (algunos placenteros, otros no tanto). Un mundo donde no se distinguen del todo el significado y el significante, el mundo podríamos decir de los bebés a los que los Minions de alguna manera pertenecen.

Este proceso puede emparentarse también con el cine silente. En este último, la forma narrativa sostenida en la ausencia de la palabra hacía que a veces el sentido de una película sea o el gesto o el contraste de situaciones. Tomemos por ejemplo la escena de *Breakfast at Hotel Evergreen* donde Carlitos prepara el desayuno. En vez de ir a buscar los insumos a la granja, él trae los animales a la cocina.

“Es la voz la que corrompe la inocencia de la parodia silenciosa, de este paraíso pre-edípico, oral-anal, del devorar y destruir sin freno, ignorantes de la muerte y de la culpa. (...) En este mundo de gesticulación pura, que es también el de los dibujos animados (...) los protagonistas son generalmente inmortales, la violencia es universal, no tiene consecuencias y no existe la culpa” (9)

Una escena de la película que nos ocupa es altamente significativa en este sentido. Uno de los Minions confunde a su par con una banana. Su hambre lo lleva a ver en su amigo, por su forma y color, a su alimento predilecto. Es el deseo en la figura sin diferenciación, o la des-diferenciación del significante y del significado planteada más arriba y en términos de trama es parte de una “alucinación” o un “espejismo” que tiene uno de los Minions por falta de alimento. Ahora bien, esto ocurre en un contexto realista, en medio de un bote que traslada a los protagonistas a un lugar donde encontrarán a un nuevo Amo. Ellos mismos son significante y significado, ellos mismos son personaje y alimento.

Esta des-diferenciación, como parte de una estética posmoderna de acuerdo con Lash, es comprensible si la comparamos con otros dibujos animados del pasado. Recordemos por ejemplo un pasaje de la película *Dumbo* (1941) de Walt Disney Pictures. En esta, Dumbo en un momento se queda dormido y tiene un sueño (que cinematográficamente es un maravilloso musical) donde distintos elefantes van naciendo con variadas formas y colores de otros elefantes. Por un lado, esto prueba la

Cancela, L. Una innovación parcial: los Minions. 132-148.

influencia que las vanguardias (digamos provisoriamente el surrealismo) tuvo sobre algunos proyectos de Disney en algunos pasajes de su abultada filmografía. Pero en Dumbo la barrera entre la realidad y el sueño queda bien clara. En cambio, en Minions la alucinación (que también puede ser un sueño diurno) ocurre en el mismo plano estético, en la misma travesía, en el mismo bote donde no ocurre nada inverosímil.

El concepto de des-diferenciación también está en relación con el de desterritorialización. Deleuze sostiene que el arte posmoderno es una arte sin lugar, un arte no local. En Minions esto es particularmente visible desde el momento en que no pertenecen a una tierra específica sino que su lugar es donde se encuentra el amo más malvado. En la película es significativo como los Minions van del Polo Ártico a Nueva York en 1968. O pasan, con solo estirarse, de estar rodeados de canguros en Australia a estar en medio de un baile de Bollywood en plena India.

Por supuesto, estos pasajes no se dan de forma del todo aleatoria sino que hay carteles que le indican al espectador de donde vienen y a donde van. Y esto ocurre porque si bien los Minions usan un habla propia, se encuentran inmersos dentro de un modo narrativo que no sale de los parámetros del cine de Hollywood: Un tipo de cine busca la “alta comunicabilidad” con el espectador, que el espectador no se pierda, sobre todo, espacio-temporalmente aún cuando los acontecimientos sean aislados, o se trate de un cine de facción donde conviven perfectamente lo ilusorio y lo histórico.

Kristhin Thompson ya ha señalado como algunos de los relatos clásicos de Hollywood se han nutrido de lo que Bordwell define como cine de arte y ensayo (que algunos analistas hacen coincidir con el cine moderno). Es decir, toman el azar, la concatenación débil de los acontecimientos, una trama débil. Estas características coinciden con lo que Maltby define como *high concept* dentro del cine post-clásico: un cine donde predomina el efecto especial, cuya historia es débil y que está protagonizada por seres hiperbólicos (que ostentan un gran físico o una fuerza sobrehumana, por ejemplo).

Aún cuando los Minions no cumplan con esta última característica sí son personajes planos tal como los define Casetti, sin una carnadura psicológica específica, sin una diferenciación muy clara entre cada uno particular y se mueven en un contexto estético donde predomina el espectáculo. En este film la estructura realista “es trasgredida por

Cancela, L. Una innovación parcial: los Minions. 132-148.

la irrupción de acontecimientos intercambiables o gratuitos.” (Lash). Tomemos sino la escena en la cual uno de los Minions toca la guitarra a la manera de Van Halen luego de la nueva coronación de la reina de Inglaterra. La escena ¿tiene algún sentido para la trama? Ninguno. Es solo parte del espectáculo, de un show que un Minion nos ofrece a nosotros y, a su vez, a los asistentes a la coronación.

Los sonidos y los Minions

Saussure, sostuvo que es imposible que el sonido, un elemento material, pertenezca por sí mismo a la lengua. Para ella no es más que una cosa secundaria, una materia que pone en juego. Podríamos decir entonces que los Minions se expresan con sonidos y no con palabras (excepto algunas excepciones).

Michel Chion, (10) retomando a Françoise Dolto, formula el concepto de nombrar y mamaizar el sonido. El primero consiste en poder atribuirle una narrativa, digamos racional, a determinados sonidos. El segundo concepto tiene que ver con atribuir a ciertos sonidos una carga de sentido más allá de su nomenclatura. Por ejemplo, al niño no le gusta el sonido de la aspiradora porque cuando su mamá la utiliza ella está nerviosa, apurada, no le presta atención.

Extrapolando campos podríamos decir que los Minions “hablan” sonidos, Es decir, se encuentran en un estado por fuera del lenguaje o más allá del lenguaje, están en un momento primitivo donde no hay diferencia entre significado y significante.

Esto podría, o no, corresponderse con las etapas que ha distinguido la psicología (como la cita de más arriba de Žižek a propósito del cine silente) pero también en nuestro análisis su modo de expresión se corresponde con el proceso de desdiferenciación donde todo es imagen y todo es materia, donde todo es espectáculo y por tanto la ausencia de lengua de los Minions ayuda a una trama débil, sostenida solo por una sucesión de acontecimientos inconexos pero unidos por un montaje asociativo y explicativo.

Por otro lado, sospechamos que una de las causas por las cuales los Minions hablan con sonido se relaciona con que nuestra época ha hecho del sonido un objeto- sonido. Nuestra cultura ha podido fijar sonidos en un soporte y los ha estabilizado, ha permitido que los sonidos se transformen de alguna manera en artefactos. Estos

Cancela, L. Una innovación parcial: los Minions. 132-148.

artefactos combinados (y el gran director francés Jacques Tati lo entendió muy bien) producen algún tipo de placer y simpatía en el espectador: “Toda repetición literal produce en el ser humano unos efectos propios, en sí, hipnóticos o cómicos, que anulan el objeto en beneficio del mismo proceso de su repetición.” (Chion). Nuevamente, la estética de la repetición se nos aparece como una manera para explicar el impacto de los seres amarillos.

De alguna manera, el efecto cómico de los Minions es el mismo que ocurría en el cine silente cuando la asociación de situaciones (el desayuno de más arriba) generaba un efecto cómico. Pero mientras este se apoyaba en la imagen, los Minions se apoyan en el sonido. En ambos casos, sin embargo, siempre está el cartel, la palabra esporádica, como modo de acotar un mundo que se escapa al raciocinio y es puro juego, pura des-diferenciación.

En su conjunto los Minions tienen boca, pero no tienen voz.

El género de los Minions

La semiótica generalmente distinguía que “los elementos del lenguaje son relativamente arbitrarios con respecto a sus referentes en el mundo real, mientras que la imágenes significan a través de su carácter icónico, a través de sus semejanzas con los referentes del mundo real.” (11)

Esto es particularmente cierto con respecto a las fotografías tomadas con material analógico, pero llevado al cine y a la animación computarizada este aspecto muta. Ya hemos dicho que las imágenes realizadas en una computadora están hechas de información, de una sumatoria de unos y ceros. No insistiremos en que este cruce entre arte y ciencia también tiene que ver con la des-diferenciación en nuestra época de paradigmas que antaño estaban bien delimitados. Lo que sí nos interesa es volver al concepto de lo figural, de imágenes que expresan sentido y deseo y en este punto deviene una pregunta importante para hacer en torno a los seres amarillo: ¿cuál es su género?

De Lauretis (12) sostiene que pensar el tema del género a través de la diferencia sexual es un error conceptual porque considera al hombre como opuesto sexualmente (biológicamente) a la mujer hace imposible pensar las diferencias entre las mujeres:

Cancela, L. Una innovación parcial: los Minions. 132-148.

las que usan velos, las que usan maquillaje, etc. Lauretis sostiene que el género debe ser pensado, siguiendo a Foucault, como una tecnología del sexo que se produce, reproduce o auto-produce, en el cine, en los discursos institucionalizados y en la epistemología.

Hemos dicho que los Minions no tienen género en el sentido que no tienen diferencias físicas estructurales profundas entre ellos, exceptuando que algunos tienen dos ojos, otros uno, o pequeñas variaciones de tamaño. Están en la Tierra desde tiempos inmemoriales, no sabemos cómo se reproducen, quiénes son sus padres. Son, hemos dicho, personajes planos, des-diferenciados porque su historia es la misma para todos. A su vez, todos tienen en su ADN servir al amo más malvado. A simple vista, podríamos pensar que los Minions superan la dicotomía varón-mujer.

Los Minions son parte del universalismo simbólico tecnológico que Hollywood construye en cada uno de sus films y que acá lo lleva a un límite: las criaturas amarillas son agradables para todos más allá de su propio cuerpo, su condición sexual o su género entendido este como una construcción social diferenciada y podríamos decir territorializada en cada caso.

Sin embargo, si desde su cuerpo los Minions no pueden ser relacionados con una u otra elección sexual (hombre, mujer, travesti, transexual) si podríamos decir que tienen un género y este es masculino. No solo porque los nombres Stuart, Kevin y Bob están asociados en la lengua inglesa a los varones sino porque algunos de sus comportamientos son masculino dentro de los parámetros de un modo de representación. O sea, son masculinos porque responden a un modo masculino de ser cinematográfico que se repite desde los años treinta en adelante en el cine comercial.

Por un lado, los Minions (y allí su innovación) trascendieron lo genital como aspecto de diferenciación entre el hombre y la mujer. Por el otro, no trascendieron cierta puesta en escena, cierta forma de articular el dispositivo que es propia de un tipo de cine y que articula también el lugar de la mujer dentro del relato. Para ampliar esto tomemos el film y, nuevamente siguiendo a Lauretis, consideremos al género no como una cuestión corpórea sino relacionado con los comportamientos sociales que, a su vez como en un fenómeno de retro-alimentación, se reproducen o auto- producen en dispositivos tecnológicos como el cine.

Cancela, L. Una innovación parcial: los Minions. 132-148.

Cuando los protagonistas llegan a la tienda comercial y se acuestan a descansar en una de las camas hacen una suerte de llamémosle *zapping* (en realidad no manejan control remoto) que los pasea por series de la época como *Hechizada*. De los distintos programas eligen quedarse mirando “El juego de las citas” (13) un programa como el que su momento supo programar la televisión local conducido por Roberto Galán.

En este programa (que funciona como espejo para los seres amarillos) tres hombres, aunque distintos entre sí, están puestos a consideración para salir con una señorita. Significativamente, los tres varones se llaman Kevin, Stuart y Bob. Y cada vez que los varones del programa son nombrados, los Minions se sienten identificados y halagados. De esta manera, si hasta el momento no se terminaba de aprehender, o la película no terminaba de inscribirlos, en uno u otro género, a partir de este momento se constituyen dentro del film como sujetos masculinos.

Para terminar de suturar esta, aunque débil, identidad genérica, el siguiente programa que eligen mirar es uno patrocinado por la convención de villanos donde ven por primera vez a Scarlet Over Kill (la villana de la película) y quedan maravillados, quedan visualmente atrapados. Scarlet es presentada desde un sutil contrapicado como una mujer salvaje, libre, malvada que incluso puede vencer, tal como se la muestra en la película, a unos cuantos ladrones. Ostenta su poderío caminando sobre sobre sus cuerpos vencidos.

Scarlet es una mujer fuerte que iconográficamente, es mostrada con algunas características de la *vamp*, un arquetipo femenino que fue parte del cine silente y que, Código Hays (14) mediante, desapareció del cine dando lugar a mujeres entre inocentes y sexies cuyo modelo sería Marilyn Monroe.

El atuendo de la *vamp* solía ser sugerente, destacaba la cintura, su mirada intensa, el uso de guantes por encima de los codos, su personalidad: ella misma podía tomar la iniciativa de seducir al hombre. La *vamp* era descarada, salvaje y tuvo en Mae West a un interesante modelo: “La perversa Mae West, entre otras menudencias, liquidaba pieles rojas con altiva displicencia” en *My Little Chickadee* (1940, Edward Cline).

Scarlet Over Kill tiene algunos de estos elementos. Y en la versión en español de la película es presentada como un “Villano... mujer”. De esta manera, la diferenciación que predominaba comienza a transformarse en contrastes entre una Cancela, L. Una innovación parcial: los Minions. 132-148.

mujer y en principio unos hombrecitos, unas “criaturitas” que ganan la competencia para ser sus asistentes entre otros malvados que se quieren imponer por la fuerza.

Sin embargo, lo que parece un triunfo cinematográfico feminista va mutando con el correr del relato. Por un lado, Scarlet es la única mujer fuerte de toda la película (de hecho la Reina que en la primera escena se la presenta “fuerte” cuando lucha con uno de los Minions necesitará finalmente de las criaturas amarillas para recuperar su corona) y por el otro es la única mujer con cierto peso en la trama porque dentro de los Minions no hay mujeres.

El director del film, Pierre Coffin explicó la ausencia de mujeres entre los seres amarillos porque: “Viendo cuan torpes y estúpidos son los Minions la mayor parte del tiempo, no me los puedo imaginar siendo chicas.” Una comentarista de espectáculos del sitio Bustle inteligentemente se preguntó: ¿Por qué no puede haber una Minion mujer entre ellos siendo que son adorables y heroicos?

Algunos aspectos llaman la atención en torno a Scarlet y su construcción como personaje. En primer lugar, la primera vez que la vemos es a través de un televisor que están viendo los Minions (aparato tecnológico que construye género). La segunda vez que la vemos es a través de una revista que mira un Minion en el auto que los llevará de Nueva York a Orlando (otra vez los medios de reproducción). La tercera vez que la vemos es a través de los ojos de los Minions, y otros tantos villanos, en la Convención de Villanos.

Aún cuando aparece cual estrella absoluta en el citado evento, y Scarlet se autoafirma en su condición de mujer fuerte con las mismas cualidades que un hombre -dice algo así como “pensaban que solo los hombres podían robar bancos, las mujeres también:” – siempre es vista a través de la mirada de otros. “Mulvey sostiene que el cine comercial y masivo se estructuró alrededor del espectáculo de las imágenes de mujeres.” (15)

Pero como ocurre con los otros puntos, nuevamente la ambigüedad se produce en torno a su femineidad como objeto. En su castillo Scarlet, como personaje, acentúa sus rasgos no convencionales dentro del modelo de representación machista: No cumple con los conceptos de ser una madre buena y amorosa para con sus “criaturitas”. De hecho, les cuenta un cuento (que a su vez funciona como alegoría de Cancela, L. Una innovación parcial: los Minions. 132-148.

lo que ellos tienen que hacer) que los aterroriza. En términos de contenido, esa es una auténtica innovación de la película.

Cuando los Minions finalmente van a por cumplir el objetivo que les encomendó la Villana también suceden algunas cosas interesantes que rompen con la bipolaridad (masculino-femenino convencional): Por un lado, para robar la corona entran disfrazados de mujer. Por otro lado, cuando el guardián de la corona los castiga y les pega con su bastón, lo hace primero en la cabeza y luego en la parte del cuerpo del hombre donde se encuentran los testículos y el Minion reacciona con cara de dolor.

Por momentos, hay una especie de inestabilidad en el género de los Minions. La escena final, ya fuera del film, es ejemplificativa en este sentido. Uno de los Minios se queda desnudo y para taparse (aunque no se vea nada, ninguna forma) utiliza dos estrellitas que primero ubica donde se hayan los genitales masculinos, y luego donde se encuentran los senos, como si fuera al mismo tiempo hombre y/o mujer.

Estas dicotomías tanto en la representación de Scarlet como de los propios Minions, ha medida que avanza el relato se van diluyendo y “la estrella-macho domestica, captura y por fin posee a su contraparte hembra, el lugar del espectáculo se subordinaría cada vez al del relato” (16).

Cuando los Minions, por la suerte del destino (acontecimientos azarosos y fortuitos son parte de la trama) son integrados a la corona británica y descubiertos en su nueva condición por Scarlet, esta se enfurece y emprende una persecución. De esta, los Minions saldrán, aunque improvisadamente, victoriosos. Los Minions podrían usar la la astucia para vencer a Scarlet pero la vencen por una concatenación de casualidades.

Lo que permite que la Villana sea derrotada es la transformación de uno de los Minions de pequeño a gigante (en lo que por otro lado es una alusión a la película *Ghostbusters*, 1984, Ivan Reitman) que tiene lugar en el castillo de esta cuando uno de los Minions toca torpemente y por azar unos cuantos encendidos. Esto le produce una transformación física aunque no de personalidad que le permite tomar a Scarlet y su vestido-cohete para irse con ella al espacio aéreo y allí hacerla explotar.

O sea, si los Minions se caracterizaban por su dulzura y simpatía para derrotar a la Malvada tuvieron que recurrir a la fuerza. En el cine post-clásico, el relato es absorbido por el espectáculo, incluso por un espectáculo agresivo.

Para concluir este apartado, si bien los Minions no son del todo equiparables al status de otros personajes masculinos del cine comercial, y su adscripción al género es más inestable que en otras representaciones, en algunos puntos cumplen con los ritos propios del cine dominante. Los Minions son transgresores de ciertos convencionalismos pero también seguidores de unos cuantos.

Minions y el realismo

Vimos como en Minions hay coeficientes similares de innovación y experimentación, de novedad y esquematismo. La primera estaría del lado de la tecnología (la textura de los Minions es casi “palpable”) y también por la incorporación de seres en alguna medida amorfos, inestables genéricamente, des-diferenciados en algunas de sus partes, que sin embargo son los héroes indiscutidos del film. Lo esquemático estaría más del lado del personaje femenino y su desenlace, y de la ausencia de mujeres en casi todo el film.

Ahora bien, hay también otro aspecto esquemático y este tiene que ver con la puesta en escena de la película, con el modo como se presentan los hechos o acontecimientos y la manera en que estos se adscriben dentro de una estética en particular.

La estética del realismo en el cine creía que el dispositivo cinematográfico permitía captar algo de la realidad del mundo real. Incluso algunos pensadores como Bazin y Zavattini sostenían el dispositivo cinematográfico tenía una status ontológico que le permitía al hombre develar algo más que la mirada ordinaria que utiliza para orientarse en el mundo. Desde ya, esto no es de ninguna manera aplicable al film que nos ocupa.

Sin embargo, para Bazin el realismo no devenía tanto de la iconicidad de la imagen sino de una cierta honestidad, o ética, de la puesta en escena que él asociaba con utilizar ciertos recursos como el plano secuencia y la profundidad de campo. “Para Bazin, el realismo no tenía tanto que ver con la adecuación mimética literal entre

representación fílmica y el mundo de ahí afuera como con la honestidad testimonial de la puesta en escena.” (16).

Esta concepción de realismo, está asociada a un tipo específico de cine que va de los Lumière al neorrealismo y todas sus réplicas: la *nouvelle vague*, del *free cinema* inglés, el nuevo cine latinoamericano. Pero como sostiene Bordwell, aunque utilizando recursos distintos, el cine clásico de Hollywood también busca realismo. Y esa búsqueda está emparentada con la construcción de un verosímil que se reproduce masiva y mundialmente (el modelo de representación de Hollywood se sustenta no tanto en la cantidad de producciones sino en el número de pantallas donde se pueden ver estas alrededor del mundo) y que va formando una mirada o ciertos parámetros a partir de los cuales entender y familiarizarse con un tipo específico de verosímil.

Este verosímil del Hollywood contemporáneo es una mezcla entre los recursos clásicos y los que Maltby denomina post- clásicos. Dentro de los primeros las características serían: claridad con respecto a la ubicación espacio-temporal donde transcurre la historia, alta comunicabilidad (es decir explicar al espectador en qué momento y donde está), presencia de la figura del héroe y clausura narrativa. Los segundos serían: acontecimientos aislados, una trama débil, inserción de escenas que no hacen avanzar o retroceder la historia, uso y abuso del efecto especial.

Teniendo en cuenta estos puntos, no hay en los Minions nada que rompa con ese verosímil. En primer lugar, la *voz off* del comienzo nos cuenta quiénes son y hace cuanto tiempo están en la Tierra (desde tiempos inmemoriales); en segundo lugar cada vez que los Minions se trasladan de un lugar a otro una instancia exterior a la trama (un cartel por ejemplo) se encarga de informarnos donde están (Australia, India, Nueva York); por último la película termina, concluye cuando la villana Scarlet, ha sido vencida.

Por otro lado, en términos de puesta de cámara y variabilidad entre los planos, la película respeta la gradación propia del cine de Hollywood de ir de lo general a lo particular: Al comienzo el Mapamundi, luego los lugares específicos. La llegada a Nueva York es un claro ejemplo: desde el mar los Minions ven primero los hitos (la estatua de la libertad) y luego se van acercando a la ciudad hasta que uno se tira y a nado llega a las calles de la ciudad.

Cancela, L. Una innovación parcial: los Minions. 132-148.

Además, se respeta la construcción del punto de vista de plano- contraplano. Recordemos que en los tres momentos de presentación de Scarlet el Minion mira y los espectadores vemos lo que este ve (o sea a ella). Si bien la puesta de cámara de los Minions no es exactamente una puesta de cámara (si por esta entendemos el emplazamiento de un objeto en un lugar físico determinado) sí respeta la construcción del *raccord* y del plano- contraplano del cine asociado al Modelo de Representación Institucional (18).

Por otro lado, aunque la trama es elíptica y efímera, los Minions tienen un objetivo (encontrar a un nuevo amo) y para ello deben realizar, aunque estas sean torpes, ciertas acciones. Acciones que lo llevan en el desenlace, aunque azarosamente, a cumplir su objetivo en medio, por supuesto, de una parafernalia de efectos especiales.

En síntesis, dosis de experimentación y esquematismo, recursos del cine silente y el sonoro, estrategias utilizadas por el cine clásico y el post-clásicos, conviven todos juntos en Minions porque, como afirma Lash, en nuestra época, en el mismo objeto estético pueden convivir categorías o epistemes otrora contrapuestas y coexistir diferenciadamente.

Bibliografía

- (1) Entrevista publicada en el Diario La Nación de la Argentina, en el Suplemento ADN, el 27 de diciembre de 2013.
- (2) Citado en Lash, Scott (1997) Sociología del Posmodernismo. Amorrortu editores. Buenos Aires.
- (3) Idem, 2.
- (4) Groy Boris en el *El Universalismo débil* (2010) en Volverse público diferencia los *signos débiles* como propios de los que produce la vanguardia en busca de la trascendencia de la imagen y *los signos fuertes* aquellos distribuidos por la cultura de masas.
- (5) Howsbawn, Eric (1994-1998) Historia del Siglo XX. Grijalbo Mondadori. Buenos Aires.

Cancela, L. Una innovación parcial: los Minions. 132-148.

- (6) Bourdiex, Pierre (2010) El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura. Siglo XXI Editores. Argentina.
- (7) Hollywood Cinema (2003) Maltby Richard. Capítulo 1: Taking Hollywood seriously. Malden Blackwell Publishing.
- (8) Citado por Lash en idem 2.
- (9) Zizek Slavok (1994) ¡Goza tu síntoma! Jacques Lacan dentro y fuera de Hollywood. Nueva Visión. Buenos Aires.
- (10) Chion, Michel (1999) El sonido. Música, cine, literatura. Paidós. Barcelona.
- (11) Eco Umberto en Lash, idem 2.
- (12) Lauretis, Teresa (1989) Technologies of Gender. Essays on Theory, Film and Fiction. London, Macmillan Press,
- (13) La televisión argentina por muchos años también tuvo al aire un programa conducido por Roberto Galán titulado “Yo me quiero casar y Usted”. En este distintos “actores” de la vida real, que respondían a los conceptos de hombre y mujer y vínculo heterosexual, intercambian impresiones, gustos y disgustos para ver con quién de las mujeres participantes podían tener una cita.
- (14) Promovido por el senador homónimo y la Liga Católica de la Decencia, el Código Hays Código fue una auténtica autocensura dentro de la MPPAA (Motion Pictures Producers and Distributors of America) que reguló por más de veinte años – de 1934 a 1956- qué se podía y que no se podía mostrar en las películas de Hollywood. Los ítems son variados y dan escalofríos. Por ejemplo, uno de ellos dice así “La miscegenación. Relaciones sexuales entre individuos de razas diferentes, está prohibida.”. Según Freixas y Bassa quien desencadenó que el Código se empiece a implementar fue una Mae West: “Una Mae Weste sensual y descarada que se presentaba como la chica que una vez perdió su reputación y nunca la echó en falta.”, dinamitó Hollywood y así fue despedida de la Paramount en 1938.

Cancela, L. Una innovación parcial: los Minions. 132-148.

- (15) En Idem 2.
- (16) Multvey en Lash, idem 2.
- (17) Stam Robert (2001) Teorías del cine. Una Introducción. Paídos. Barcelona.
- (18) Noel Burch acuñó este concepto en El Tragaluz del Infinito para diferenciar al cine de Hollywood de otras narrativas como la japonesa.