



Cinco aproximaciones analíticas a “Rosa-Ni-Cienta” (*Pink-A-Rella*), un episodio de *La Pantera Rosa*

Five analytical approaches to *Pink-A-Rella*, one episode from *The Pink Panther Show*

Lauro Zavala-Alvarado ➔

Resumen

En este trabajo analizo el cortometraje *Pink-A-Rella* (que puede ser traducido libremente como “Rosa-Ni-Cienta”), uno de los capítulos paradigmáticos de la serie televisiva *La Pantera Rosa*. Los análisis propuestos son, respectivamente: a) *estructural* (distinción entre la relación aparente y la relación profunda que existe entre inicio y final); b) *paródico* (distinción entre el relato clásico original, la parodia moderna y la metaparodia posmoderna contenidas en el corto); c) *irónico* (reconocimiento de los siete tipos básicos de ironía narrativa, que corresponden a las unidades narrativas del cortometraje); d) *de personaje* (distinción entre la ironía intraelemental y la ironía interelemental del protagonista); y e) *mitológico* (al reconocer la transformación del agente narrativo en su opuesto, siguiendo el modelo propuesto por Claude Lévi-Strauss en su *Antropología estructural*).

Palabras clave: estructura, parodia, ironía, personaje, mito.

Abstract

This text analyzes the short film *Pink-A-Rella*, one of the paradigmatic episode from the T.V. series *The Pink Panther*. The proposed análisis are a) *structural* (distinction between the aparent relation and the deep relation that exists between begining and end); b) *parodic* (distinction between relato clásico original, parodia moderna, and modern metaparodia contained in the short film); c) *ironic* (recognition of the seven basic type of narrative irony, which correspond to the narrative units of the film); d) *of carácter* (distinction between the protagonist’s intraelemental irony and interelemental irony), and e) *mythological* (while recognizing the transformation of the narrative agent in his oposite, following the model in Claude Lévi-Strauss *Structural Anthropololy*).

Key words: structure, parody, irony, character, myth.

➔ Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco.
Correo electrónico de contacto: zavala@correo.xoc.uam.mx

Ficha técnica

Título: *Pink-A-Rella* (Rosa-Ni-Cienta)

Tipo de proyección: Serie *The Pink Panther* (La Pantera Rosa)

Año: 1969

Duración: 6 minutos

Director: Hawley Pratt

Productora: *United Artists Television-MGM Television*

País: Estados Unidos

.....

Acerca del análisis audiovisual

El análisis audiovisual es una disciplina que tiene numerosos antecedentes, a partir de los ejercicios de análisis de secuencias realizados por Eisenstein en la década de 1940, y que ha llegado a un alto grado de sofisticación en el caso de obras como *M* de Fritz Lang (1933) o *Citizen Kane* de Orson Welles (1942). En todos estos casos se trata del análisis de una o varias de las secuencias de largometrajes con duración de más de una hora. Y cada una de estas secuencias suele tener una duración que oscila entre 1 y 15 minutos.

A partir de esta tradición analítica, es posible considerar el estudio de cortometrajes que tienen la duración total equivalente a una secuencia de largometraje, y que sin embargo, tienen autonomía formal y estructural. Cuando provienen de una serie televisiva, estos cortometrajes comparten determinados elementos formales o narrativos.

Así, las herramientas del análisis de secuencias pueden ser aplicadas a una gran diversidad de productos audiovisuales, además de los largometrajes de ficción. El análisis audiovisual puede ser aplicado, con gran provecho, a las series televisivas, los largometrajes de animación, el cine documental, los *videoclips* musicales, los *trailers* de publicidad cinematográfica y otras formas de expresión audiovisual.

El análisis audiovisual es útil para la investigación y para la docencia. En el terreno de la investigación, el análisis cinematográfico es útil para precisar la especificidad estética y semiótica de cada producto audiovisual,

pues permite mostrar las características formales y estructurales del producto estudiado, ya sea como un trabajo autónomo o como apoyo para otra disciplina (como la historia, la filosofía o la ciencia política). De hecho, la historia del cine está siendo re-escrita a partir de la década de 1990, al utilizar las herramientas del análisis audiovisual para el estudio de secuencias específicas de las películas del canon cinematográfico.

Por otra parte, el análisis audiovisual es una poderosa herramienta para la docencia, pues ofrece herramientas que permiten mostrar de manera clara y didáctica las características formales y estructurales que todo estudiante puede apreciar sobre la pantalla de proyección, especialmente en el contexto tecnológico en el que la reproducción y manipulación de las imágenes audiovisuales están al alcance de cualquier espectador.

En síntesis, las herramientas del análisis audiovisual de secuencias son fundamentales para contribuir a la alfabetización audiovisual de los espectadores, y pueden ser utilizadas con gran provecho en el estudio de los cortometrajes de animación.

La Pantera Rosa

“La Pantera Rosa” (*The Pink Panther*) es una serie de animación televisiva que se inició en el año 1964, y se mantuvo en el aire ininterumpidamente hasta 1981. Durante ese periodo se produjeron 247 capítulos, con una duración aproximada de 7 minutos cada uno. Este personaje animado surgió como parte de los créditos para el largometraje de ficción del mismo nombre. En ese largometraje, dirigido por Blake Edwards y protagonizado por Peter Sellers, un detective privado trata de recuperar un enorme diamante llamado precisamente “La Pantera Rosa”, debido a su color y a la fisura que tiene en su interior, la cual recuerda a una pantera. Después del largometraje inicial, se han producido otros nueve con los mismos personajes, incluyendo la versión con Steve Martin del año 2005.

En cuanto a la animación, ésta se estrenó el 18 de diciembre de 1964 con el capítulo *The Pink Phink*, que inmediatamente obtuvo el Óscar al mejor corto de animación. Ese mismo año se produjo un segundo corto,



y durante el año siguiente se produjeron otros trece cortometrajes. A partir de ese momento, el ritmo de producción se mantuvo en los años siguientes: 21 episodios en 1966; 23 en 1967; 28 en 1968; 26 en 1969; 18 en 1970; 22 en 1971; 11 en 1972; 15 en 1973; 20 en 1974; 20 en 1975; 8 en 1976; 1 en 1977; 4 en 1978; 12 en 1979; 12 en 1980, y 4 en 1981.

En el lapso comprendido entre 1964 y 1981 se produjeron un total de 247 capítulos de la serie, a partir de una idea gráfica de Friz Freleng y su equipo de animación. Debe notarse que algunos de estos capítulos están protagonizados por los personajes que acompañan a “La Pantera”, como “El Inspector” o “La Hormiga” y “El Oso Hormiguero”. El tema musical de la serie fue compuesto por Henry Mancini, pero cada capítulo es musicalizado de manera distinta, a partir del tema establecido.

Como se sabe, cada capítulo de la serie basa su originalidad en el hecho de que “La Pantera” defiende el color rosa como una cuestión de principios, y lo hace sin pronunciar ninguna palabra, a pesar de ser un personaje completamente humanizado.

El capítulo que aquí se analiza fue transmitido originalmente el 8 de enero de 1969 con el título de *Pink-A-Rella*, que podría ser traducido como “Rosa-Ni-Cienta”, aludiendo a la conocida historia de “la Cenicienta”. En este capítulo, “La Pantera Rosa” adquiere los poderes mágicos de una bruja, y después de utilizarlos para lograr que la muchacha de la historia encuentre a su príncipe, termina por utilizarlos para encontrar ella misma a su pareja.

En lo que sigue propongo cinco distintas aproximaciones analíticas al cortometraje: análisis estructural, análisis de la parodia, análisis de la ironía, análisis de personajes y análisis mitológico.

Análisis estructural

Toda aproximación estructural a una narración breve debe partir del estudio de la estructura narrativa del cuento corto. De acuerdo con las propuestas de Ricardo Piglia, derivadas de las observaciones de Jorge Luis Borges, esta estructura se organiza a partir de dos historias: la his-

toria aparente (H1), que se desarrolla a lo largo del relato y la historia profunda (H2), que surge al final del relato.

En *Rosa-Ni-Cienta* se presentan dos historias simultáneas: la historia de “La Bruja” con “La Pantera Rosa” y la historia de “La Cenicienta” con “Pelvis Parsley”.

Si observamos el orden de las secuencias narrativas, podremos inferir que la estructura del capítulo consiste en pasar de la historia de “La Bruja” (H1) a la historia de “La Cenicienta” (H2). Sin embargo, una mirada más detenida sobre la estructura narrativa revela que la historia principal es la de “La Cenicienta”, pues ésta es la que determina la conclusión de ambas historias (la de “La Muchacha” y la de “La Bruja”). Así, lo que parece ser sucesivo (ambas historias) se revela como simultáneo (se trata de una misma historia). Veamos el siguiente esquema:

Esquema 1	
Estructura Aparente	Estructura Real
H1: Bruja y Pantera Rosa	H1: Cenicienta
H2: Cenicienta	H2: Bruja y Pantera Rosa
	H2 (H1) H2
Donde H1 es la Historia Principal y H2 es la Historia Secundaria	

Fuente: Elaboración propia

Un análisis de la estructura de este cortometraje muestra que la historia aparentemente central (la nueva versión de “La Cenicienta”, donde “La Pantera Rosa” asume la función del hada madrina) pasa a un segundo plano. El encuentro accidental de “La Pantera” con “La Bruja” permitirá, a esta última, transformar la relación entre “La Muchacha” y “Pelvis”, y esa misma capacidad de transformación le permitirá a “La Pantera” cambiar radicalmente su propia relación con “La Bruja”, al alterar la identidad de esta última.

La estructura de esta narración no puede ser considerada como clásica, sino que partiendo de una narración tradicional, establece relaciones de carácter mitológico, pasando de una relación de “secuencialidad” a una de “simultaneidad” (como será precisado más adelante).

En síntesis, lo circunstancial se revela como medular. Así ocurre, por ejemplo, con el inicio. Mientras la varita mágica cae accidentalmente sobre la cabeza de “La Pantera Rosa”, este accidente se convierte en un hecho causal, pero de naturaleza medular para la historia de “La Bruja” y para la historia de los demás personajes de la historia.

La estructura de este cortometraje dista mucho de ser secuencial, aunque podría ser considerado como un “simulacro de secuencialidad”.

Análisis de la parodia

La parodia es un juego irónico en el que hay una imitación de rasgos formales o temáticos de una historia anterior o la imitación irónica de reglas genéricas reconocibles por el espectador. En otras palabras, una historia paródica consiste en la versión irónica de una historia anterior (en el caso de la parodia moderna) o una versión irónica de diversos componentes genéricos (en el caso de la parodia posmoderna).

Así, la distinción entre parodia moderna y posmoderna depende de que los componentes narrativos a los que se alude de manera irónica correspondan a un texto específico o a determinadas reglas arquitecturales (genológicas).

La historia que vemos en *Rosa-Ni-Cienta* tiene una dimensión paródica, al jugar con los elementos de una historia clásica (“La Cenicienta”). La historia original a la que se alude en este cortometraje es al parecer el relato más universal (en términos interculturales) de cuantos han sido creados por la imaginación humana. “La Cenicienta” es un relato clásico (C) al que podemos referirnos como el relato de la protagonista (“La Cenicienta”) y las respectivas “brujas” (la madrastra y las hermanastras).

Este cortometraje, al extrapolar los componentes narrativos reconocibles de la historia original, constituye una *parodia moderna* (M) en la medida en que la *historia principal* (H1) es una extrapolación del relato clásico al contexto de “La Pantera Rosa” (H2). Y simultánea-

mente, también puede ser leído como una *metaparodia*, pues se alude simultáneamente a otras secuencias específicas del canon de la animación, como el duelo de Madame Mim con el Mago Merlín en *La espada en la piedra* (en la secuencia final del duelo de magia entre “La Bruja” y “La Pantera”).

Sin embargo, las lecturas posibles no se detienen allí, sino que también podemos leer este episodio como una *metaparodia posmoderna* (PM), al observar que la historia secundaria (H2) es aquella donde “La Bruja” es una especie de “Cenicienta” que se revela como princesa a “La Pantera”. Desde esta perspectiva es conveniente considerar una de las definiciones operativas de *metaparodia* (es decir, una parodia donde simultáneamente hay alusiones silépticas a otras historias). En este caso encontramos una inversión de la convención, es decir, el hecho de que sea “La Bruja” la que se convierte en receptora de la magia blanca, en lugar de ser la donadora de magia negra. El juego con las convenciones genéricas es irónico, y ocurre al establecer alusiones simultáneas a otros textos específicos de la tradición genérica (de la animación contemporánea).

Análisis de la ironía

Esta serie animada es de naturaleza completamente irónica, de tal manera que se simulan las risas de los espectadores después de dada la acción narrativa. En lo que sigue propongo estudiar la presencia de cada una de las siete estrategias de la ironía. Por otra parte, podemos definir cada capítulo como la unidad narrativa donde hay una pareja de personajes que son los que llevan adelante la acción narrativa.

El episodio *Rosa-Ni-Cienta*, está formado por siete capítulos, y en cada uno de ellos hay una forma de ironía dominante. Los capítulos se suceden en una secuencia cíclica: BP (“Bruja”-“Pantera”); PC (“Pantera”-“Cenicienta”); CE (“Cenicienta”-“Pelvis”), de tal manera que se suceden en el mismo orden. Llamaré BP1 al primer capítulo donde se encuentran “La Bruja” y “La Pantera” y BP2 al segundo episodio donde vuelven a protagonizarlo ambas.



Esquema 2

(BP1)	Ironía accidental “La Bruja” deja caer su varita mágica, y ésta es utilizada por “La Pantera” con fines distintos a los originales de la magia negra.
(PC1)	Ironía paródica “La Pantera” utiliza la varita con “La Cenicienta”, sustituyendo así al hada madrina de la historia original.
(CE1)	Ironía dramática “La Cenicienta” y “Pelvis” se conocen, y el espectador sabe que a las 12 termina el encanto.
(BP2)	Ironía oracular “La Bruja” recupera su varita mágica, y el espectador sabe que sin este objeto mágico “La Pantera” no podrá repetir su magia.
(PC2)	Ironía convencional De regreso en la humilde casa de “Cenicienta”, “Pelvis” prueba el zapato a “La Pantera”, siguiendo la convención de probarlo a todos los residentes.
(CE2)	Ironía de Carácter “Pelvis” besa a “Cenicienta” y se produce la magia, que consiste en que ambos descubren que ella es una princesa.
(BP3)	Ironía metaficcional “La Pantera” convierte a “La Bruja” en “Pantera”, de tal manera que el cuento se contiene a sí mismo.

Fuente: Elaboración propia

Al concluir el relato, cuando “la Pantera” convierte a “la Bruja” en su pareja “Pantera”, encontramos la mayor ironía de todas, de carácter convencional. Esta *ironía convencional* consiste en que “la Bruja” pasa de ser quien otorga la magia (negra) a ser quien se beneficia de recibir la magia (blanca), pasando así de ser extraña a ser deseable. Esta conversión es la mayor ironía de todas, y concluye una sucesión de ironías situacionales, narrativas, convencionales y paródicas.

Análisis de personajes

De acuerdo con el modelo para el análisis de la ironía propuesto por Jonathan Tittler (1987) en su estudio sobre *La ironía en la novela his-*

panoamericana, existen dos tipos de ironía narrativa: interelemental e intraelemental. En todos los casos es necesario reconocer la existencia de cuatro elementos presentes en toda narración, a saber: autor, narrador, personaje y lector. De acuerdo con Tittler, la ironía intraelemental consiste en una escisión que existe en el interior de alguno de estos elementos, mientras que la ironía interelemental es la que se produce en la oposición entre un elemento y otro.

En el cortometraje estudiado, la ironía intraelemental se presenta al inicio, pues al conocer a “La Bruja” cuando está borracha, los espectadores no podemos conocer su verdadera identidad. En otras palabras, sólo conocemos su identidad externa, es decir, su apariencia física (piel verde, nariz grande, escoba voladora y sombrero de punta), así como un objeto atribuido (la varita mágica). Como espectadores, ignoramos cuál es su esencia identitaria (interna).

Por otra parte, una forma clara de ironía interelemental se presenta cuando “La Pantera” asume el rol de hada madrina, pues en ese momento un personaje asume el rol implícito de narrador, es decir, la instancia que determina el sentido general del relato como totalidad.

Análisis mitológico

Todos los elementos estudiados hasta aquí se condensan en la interpretación de la estructura mitológica subyacente a este episodio. A continuación se utiliza una interpretación libre de la propuesta que hace Claude Lévi-Strauss en su *Antropología estructural* (1958). Ahí se explica que la lógica del pensamiento mítico se manifiesta en la siguiente estructura lógica:

$$Fx(a) : Fy(b) :: Fx(b) :: Fa-1(y)$$

Donde el objeto de la narración mitológica es explicar la transformación del agente (a) en su opuesto (a-1), al mismo tiempo que uno de los términos que cumple la función (Fy) se transforma en objeto de otra función que ahora es cumplida por el sujeto (a-1).

En todos los casos, los primeros dos términos del mito (Fx, Fy) señalan una oposición, que en las comunidades preliterarias tiene como raíz la distinción entre lo natural (fuera de la norma social) y lo social (como norma implícita).

En el caso de “Rosa-Ni-Cienta” tenemos lo siguiente:

Esquema 3		
Fx (a)	“La Bruja” (a) hace magia negra (Fx)	(Natura)
Fy (b)	“La Pantera” (b) hace magia blanca (Fy)	(Cultura)
If Fx (b)	“La Pantera” (b) hace magia negra (Fx)	(N entra en C)
Then Fa-1 (y)	“La Bruja” (a) se transforema en (a-1) (“Pareja” de “la Pantera”) al ser objeto de la magia blanca	(Transformación)

Fuente: Elaboración propia

Esto significa que, en este caso, el relato parte de una oposición convencional entre la acción de hacer “magia negra” (atribución de “la Bruja”) y la acción de hacer “magia blanca” (atribución de “la Pantera”). Esta oposición de agentes narrativos se establece en los primeros tres capítulos del episodio. En todos los casos, “la magia negra” está asociada a lo natural (lo crudo), mientras que “la magia blanca” está asociada a lo cultural (lo cocido). En los siguientes tres capítulos del episodio se establece una ruptura del orden anterior, de tal manera que lo natural irrumpe en lo cultural. En este caso se trata del momento en el que “La Pantera” (b) deja de hacer “magia blanca” (Fy), y utiliza la magia negra (Fx) para transformar a “La Bruja”. Esta transformación ya no es de carácter causal, sino de carácter mitológico. Esto es así porque “La Bruja” deja de ser agente (a) de la magia negra (Fx), y se convierte en su objeto (a-1).

Esta transfromación es evidentemente irónica, pues lo que antes era materia de una oposición irreductible (“La Bruja” y “la magia negra” vs “La Pantera” y “la magia blanca”) termina por convertirse en algo que pertenece a una lógica distinta (“la Pantera macho” atraído por “la Pantera hembra”). Esto último, de acuerdo con el mapa estructural, rebasa las convenciones culturales (como la convención de considerrar como equivalentes las oposiciones bueno-malo y blanco-negro). Y esta oposición mitológica permite recuperar una oposición natural (en este caso, la oposición masculino-femenino), la cual es, a fin de cuentas, la oposición binaria de la cual depende la existencia de la vida.

Conclusiones

La aplicación de diversos modelos de análisis para la interpretación de un episodio de la serie *La Pantera Rosa* ha permitido mostrar, en un caso específico, la riqueza formal y de contenido del lenguaje audiovisual, puesto en evidencia a través de herramientas del análisis (en este caso, a partir de la teoría del cuento, la teoría del humor y la ironía, la teoría de los géneros y la teoría estructural de los mitos).

Además, a través de este ejercicio de análisis se ha podido mostrar también la utilidad de utilizar diversas herramientas de análisis a objetos distintos de aquellos para los cuales fueron diseñadas originalmente, como una construcción de condensación metodológica.

Por último, este ejercicio es un ejemplo de las posibilidades pedagógicas que tiene el empleo del cortometraje en el terreno del análisis del lenguaje audiovisual.



Bibliografía

- Aumont, Jacques y Michel Marie (2003) *Dictionnaire théorique et critique du film*, Nathan, París.
- Beck, Jerry (2005) *Pink Panther. The Ultimate Guide to the Coolest Cat in Town!*, DK Publishing, New York.
- Hutcheon, Linda (1985) *A Theory of the Parody. The Teachings of Twentieth-Century Art Forms*, Methuen, New York y London.
- Lévi-Strauss, Claude (1987) “La estructura de los mitos” en *Antropología estructural*, Paidós, Barcelona, pp. 229-252.
- Pavlicic, Pavao (1993) “La intertextualidad moderna y la posmoderna” en *Criterios*, Casa de las Américas / Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco, México, pp. 165-186.
- Piglia, Ricardo (1993) “Tesis sobre el cuento” en *Teorías de los cuentistas*, Lauro Zavala (comp.) UNAM, México.
- Tittler, Jonathan (1987) *La ironía en la novela hispanoamericana*, Pliego, Madrid.
- Zavala, Lauro (2003) *Cómo estudiar el cuento*, Palo de Hormigo, Guatemala.
- Zavala, Lauro (s/a) *Manual de análisis narrativo*, Trillas, México.