

PONTIFICIA UNIVERSIDAD
CATÓLICA DEL PERÚ

FACULTAD DE CIENCIAS Y ARTES DE LA COMUNICACIÓN



Los estándares estéticos establecidos por los discursos críticos del cine como indicadores del nivel de calidad de los remakes en formato live action de los clásicos animados de los años 90 de *The Walt Disney Company*

Tesis para obtener el título profesional de Licenciada en Comunicación audiovisual que presenta:

Isabu Arlim Regalado Bravo

Asesor:

Miguel Angel Torres Vitolas

Lima, 2021

AGRADECIMIENTOS

A mi madre, por ayudarme a lidiar con el peso de la tesis, la carga laboral y la doméstica.

A mi padre, quien sufría incontables dolores de cabeza cada vez que escuchaba la palabra

“tesis”, por debatir conmigo sobre mi tema de investigación cada vez que lo solicitaba.

A mi asesor, Miguel Ángel, por haber guiado esta tesis a lo que es hoy, por su preocupación sincera en cada percance que se presentaba y por su apoyo incondicional desde el inicio de este estudio académico.

A Liz, por ser una editora muy comprometida con esta investigación y, sobre todo, por compartir horas de su agenda para cuestionar a los críticos y sus discursos.

A Pats, Rataly, Joel y Dasi por ser mis pilares emocionales y de cordura durante todo este proceso de locura y satisfacción, por brindarme su incondicional apoyo en cada grito de ayuda, y por siempre confiar en mí, aunque yo no lo haga del todo.

RESUMEN

Esta investigación tiene como objeto de estudio 43 críticas de cine de tres *live actions* específicos (*Beauty and The beast* (2017), *Aladdin* (2019) y *The lion king* (2019)) que han sido redactadas por 27 críticos del *National Society of Film Critics*. Los discursos críticos analizados son comprendidos a partir de tres teorías del sentido del gusto social: la teoría del capital cultural y el espacio social (Pierre Bourdieu), la teoría del autor (Andrew Sarris) y la teoría del gusto y el juicio estético (Immanuel Kant). En conjunto a estos, también se logran entender bajo una teoría del *marketing* (el factor nostalgia de Holbrook) y de la rama tecnológica (el valle inquietante de Mori). Mediante el análisis de contenido y comprendiendo las teorías expuestas se determina cómo estos discursos críticos del cine han logrado establecer ciertos estándares estéticos sobre los tres *live actions*. Para responder la interrogante, primero, se identifica los elementos del cine y de la animación que valoriza cada crítico. Segundo, con la data recopilada se reconoce y comprende la ejecución de los criterios estéticos que los críticos emplean recurrentemente: gracias al capital cultural, el gusto y el juicio estético por parte de los críticos del NSFC, se logra establecer determinados estándares estéticos sobre lo que se considera “correcto” e “incorrecto” en cuatro elementos cinematográficos (la dirección general, el guion cinematográfico, la emocionalidad y el elenco actoral) sobre los tres *live actions* realizados por *The Walt Disney Company* de sus clásicos animados de los años noventa.

Palabras clave: *Live actions*, discursos críticos, criterios estándares, elementos del cine, elementos de la animación

ABSTRACT

This research has, as object of study, 43 film reviews of three specific live actions (*Beauty and The beast* (2017), *Aladdin* (2019) and *The lion king* (2019)) that have been written by 27 critics of the *National Society of Film Critics*. The critical discourses analyzed are understood from three theories of the sense of social taste: The Theory of Cultural Capital and Social Space (Pierre Bourdieu), The Author's Theory (Andrew Sarris) and The Theory of Taste and Aesthetic Judgment (Immanuel Kant). Furthermore, these discourses can also be understood under a specific theory of marketing (The Holbrook's Nostalgia Scale) and the technological branch (The Uncanny Valley by Mori). Towards analyzing the content and understanding the theories exposed, it is determined how these critical discourses of cinema have managed to establish certain aesthetic standards on the three live actions. In order to answer the main question of this research, first, the elements of cinema and animation that each critic values are identified. Second, with the data collected, it is recognized and understood the execution of the aesthetic criteria that critics use repeatedly: thanks to the cultural capital, taste and aesthetic judgment on the part of the NSFC critics. With this information, it is possible to establish certain aesthetic standards on what it is considered "correct" and "incorrect" in four cinematographic elements (the general direction, the cinematographic script, the emotionality and the acting cast) on the three live actions carried out by The Walt Disney Company of its animated classics from the nineties.

Keywords: Live actions, critical discourses, standard criteria, elements of cinema, elements of animation

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	i
CAPÍTULO 1: PROBLEMA DE INVESTIGACIÓN	1
1.1. Planteamiento y delimitación del tema	1
1.2. Justificación de la investigación	3
1.3. Estado de cuestión	5
1.4. Preguntas, objetivos e hipótesis de la investigación	10
CAPÍTULO 2: MARCO TEÓRICO	14
2.1. Teorías del sentido social del gusto	14
2.1.1. Pierre Bourdieu: Teoría del capital cultural y el espacio social	14
2.1.2. Andrew Sarris: la teoría del autor	17
2.1.3. Immanuel Kant: El gusto y el juicio estético	19
2.2. Función cultural de la crítica del cine	22
2.2.1. La especialización en la crítica del cine	22
2.2.2. Los criterios de la crítica cinematográfica	24
2.2.2.1. La originalidad	25
2.2.2.1.1. <i>Remake</i>	27
2.2.2.1.2. La intertextualidad	29
2.2.2.2. La emocionalidad	31
2.2.2.3. La <i>performance</i> del elenco actoral	33
2.2.3. La crítica y su influencia	35
2.2.4. Medios de comunicación y asociaciones de la crítica cinematográfica	37
2.3. De la animación al <i>live action</i>	39
2.3.1. La animación	40
2.3.2. El realismo en las animaciones: los <i>live actions</i>	42
2.3.2.1. La magia del CGI	44
2.3.2.2. Masahiro Mori: El valle inquietante	46
2.3.3. Los esfuerzos de <i>Walt Disney</i>	49
2.3.3.1. Críticas al mundo de <i>Walt Disney</i>	50
2.3.3.2. Holbrook: El factor nostalgia	52
CAPÍTULO 3: DISEÑO METODOLÓGICO	55
3.1. Enfoque metodológico y tipo de investigación	55
3.2. Cuadro matriz de las variables y subvariables de análisis	57
3.3. Técnica e instrumentos para el recojo y análisis de información	69
CAPÍTULO 4: ANÁLISIS DE LAS CRÍTICAS DEL ESTUDIO	71
4.1. Identificación y descripción de las variables, subvariables e indicadores	71
4.1.1. Criterios estéticos empleados en <i>Beauty and The beast</i> (2017)	71
4.1.2. Criterios estéticos empleados en <i>Aladdin</i> (2019)	97
4.1.3. Criterios estéticos empleados en <i>The lion king</i> (2019)	130

4.2. Análisis del discurso crítico en los criterios estándares	187
4.2.1. Valoración sobre la ejecución de la dirección general	188
4.2.2. Valoración de la elaboración del guion cinematográfico	194
4.2.3. Valoración de la emocionalidad	199
4.2.4. Valoración del elenco actoral	206
CONCLUSIONES	212
RECOMENDACIONES	220
BIBLIOGRAFÍA	221
ANEXOS	233



INTRODUCCIÓN

La presente investigación tiene como objetivo principal analizar los discursos críticos del cine que han logrado establecer determinados estándares estéticos sobre los *remakes* en formato *live actions* que ha producido *The Walt Disney Company* de sus tres clásicos animados de los años noventa: *Beauty and The beast* (2017), *Aladdin* (2019) y *The lion king* (2019).

Para ello, se plantea, en primer lugar, identificar los elementos del cine y los elementos de la animación que sirven al crítico especialista del *National Society of Film Critics* (NSFC) para que puedan elaborar sus críticas con respecto a los *live actions* de los tres clásicos animados del estudio. Segundo, gracias a la recolección de los elementos cinematográficos y de los de la animación, hallados en los discursos críticos del análisis, se logra reconocer y describir los criterios estéticos en los que se basan los discursos críticos del cine para establecer ciertos estándares estéticos sobre estos *live actions* de la compañía *Walt Disney*.

De ese modo, la metodología de esta investigación es de carácter descriptivo, pues tiene como objetivo principal la evaluación de las características de herramientas particulares (las subvariables y sus indicadores) que buscan describir su comportamiento y/o ejecución. Además de ello, el estudio cuenta con un enfoque cualitativo, el cual recoge información sobre los distintos tipos de criterios que usaron los críticos especialistas en sus artículos de crítica. El corpus está conformado por 43 críticas redactadas por 27 críticos del NSFC.

Después de explicar lo anterior, se detallará a continuación cómo están distribuido los capítulos de redacción del presente estudio. Como punto de partida se desarrolla el planteamiento del problema en el que se expone el contexto de la investigación, se desarrolla el estado de arte y,

a su vez, se especifica cuáles son las preguntas, subpreguntas, los objetivos y la hipótesis planteados en este estudio.

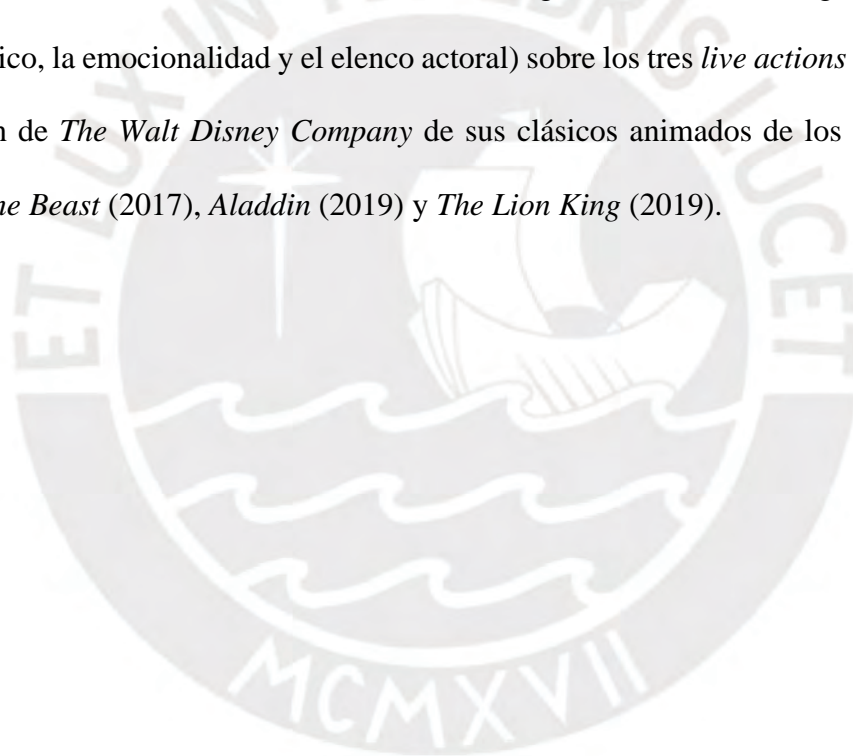
En el siguiente capítulo se desarrolla el marco teórico. En este se describe tres teorías del sentido social del gusto: la teoría del capital cultural y el espacio social de Pierre Bourdieu, la teoría del autor de Andrew Sarris y la teoría del gusto y el juicio estético planteado por Immanuel Kant. En conjunto a ello, se explica la función cultural de la crítica del cine y se detalla conceptualmente los cuatro criterios estéticos encontrados en los discursos críticos estudiados para que se pueda entender los conceptos que los críticos del análisis emplean al realizar sus evaluaciones. Finalmente, para conceptualizar el objeto de estudio que analizan los críticos del NSFC se describe cómo la animación ha pasado al *live action*. Además se detalla las consecuencias que trae la evolución de este nuevo producto: el valle inquietante (planteado por Mori) y el factor nostalgia (expuesto por Holbrook).

Tras concretar estas definiciones, el tercer capítulo aborda el marco metodológico, en el cual se definen las variables, subvariables e indicadores que permiten codificar la información del discurso crítico analizado. Es importante detenerse en este pasaje, debido a que en este se explica en qué consiste cada indicador. Gracias a estos elementos se puede tratar de entender la forma en cómo los críticos analizan los elementos cinematográficos de estos tres filmes de la investigación.

En el cuarto capítulo se presenta el análisis de los discursos críticos de los tres corpus del estudio. En primer lugar, se expone y describe las subvariables e indicadores encontrados en los discursos críticos de *Beauty and The Beast* (2017). Luego se centra en *Aladdin* (2019) y, en tercer lugar, *The lion king* (2019). Después de dar a conocer las subvariables e indicadores

planteados en las críticas de estas tres películas, se recoge las subvariables que obtienen más de un 75% de frecuencia de uso en todo los corpus. Ello se realiza con la finalidad de encontrar y comprender cómo se ejecutan los criterios más empleados por los críticos del NSFC: serán justamente estos los que se denominarán los criterios estándares.

Finalmente, se expone la conclusión de este estudio: gracias al capital cultural, en conjunto con el gusto y el juicio estético por parte de los reconocidos y prestigiados críticos del cine del NSFC, se ha logrado establecer determinados estándares estéticos sobre lo que se considera “correcto” e “incorrecto” en cuatro elementos cinematográficos (la dirección general, el guion cinematográfico, la emocionalidad y el elenco actoral) sobre los tres *live actions* realizados por la producción de *The Walt Disney Company* de sus clásicos animados de los años noventa: *Beauty and the Beast* (2017), *Aladdin* (2019) y *The Lion King* (2019).



CAPÍTULO 1: PROBLEMA DE INVESTIGACIÓN

1.1. Planteamiento y delimitación del tema

La transformación que ha experimentado el cine durante décadas, de pasar de la curiosidad a un género artístico que cuenta con una próspera industria, ha permitido la creación de un centenar de estrenos. Con el transcurso del tiempo, algunos de estos han logrado obtener determinados reconocimientos junto con sus productoras o directores por parte de los críticos cinematográficos, quienes evalúan las películas de acuerdo con sus gustos, conocimientos y cultura de la forma más objetiva posible, debido a la trascendencia y capacidad de innovación que representan.

De ese modo, durante casi ochenta años *Walt Disney* se ha posicionado como una de las más grandes productoras cinematográficas que manejan el género de la animación, pues muchos de sus animados han sido parte integral no solo de la cultura estadounidense, sino también de una cultura global (Dundes citado en Martín, 2009, p. 10). Pero el cine no es el único que ha ido evolucionando en estos últimos tiempos, sino también la animación en conjunto con diversas innovaciones tecnológicas, las cuales han puesto a prueba sofisticados programas de alteración y modelación de imágenes en un plano tridimensional. Esto ha permitido la creación de una revolución digital en el campo audiovisual: los *live actions*.

La producción de estos formatos, que cada vez se convierte en algo más que habitual gracias a *Disney*, ha generado gran controversia dentro de la crítica especializada del cine. Sobre todo, porque la compañía se está dedicando con ahínco a rehacer sus clásicos animados de oro en formatos de acción en vivo. Pese a que el 2020 paralizó a los medios del cine por la llegada del coronavirus, la compañía no ha detenido su producción de *live actions* y ha seguido lanzando

sus productos mediante su plataforma de *streaming*: *Disney+*. Asimismo, actualmente pretende elaborar *remakes* en formato de *live actions* de la *Sirenita*, *Pinocho*, *Hércules*, *Peter Pan*, etc.

Las evaluaciones que han brindado los especialistas frente a este contenido han generado gran disputa, pues la transformación de largometrajes animados a acciones en vivo solo brinda renovaciones creativas en el ámbito de la tecnología. Este hecho se aleja del objetivo principal que planteaba *Walt Disney* en sus inicios: satisfacer y conmover a la audiencia mediante el tratamiento narrativo y emocional que ofrecen sus historias (Thomas y Johnston, 1981, p. 370).

Puede que esta moda se trate de la extensión y familiaridad de la marca para mantener un flujo de ganancias constantes. Según Forbes (2020), en el 2019, año de inicio del apogeo de estos formatos, el producto de la fidelidad de su audiencia obtuvo un valor de 47.5 billones de dólares, octavo lugar de las marcas más valoradas. Para el 2020, la marca subió un lugar más con un promedio de 61.3 mil millones de dólares. Es así como el éxito comercial de estos *remakes* se encuentra asegurado, dado al poder de *marketing* del estudio y el apetito global por el espectáculo. Sin embargo, la crítica no está muy conforme con estos productos.

Exponer una lista de verificación de lo que no debe fallar o con lo que debe contar los *live actions* es un plan casi intratable, ya que ni los mismos críticos han llegado a un consenso sobre una forma en específica para analizarlos. Por esta razón, la crítica no funciona como una ciencia exacta, pues lo que para un crítico se considera como una película ejemplar, para otros esta calificación podría no ser la adecuada. Si bien existen métodos para comparar y/o clasificar subgéneros, la crítica no busca plantear una lista de verificaciones, sino valorizar la ejecución de los elementos cinematográficos, de acuerdo con su criterio, gusto y bagaje cultural.

Es por ello que esta investigación planea incentivar la indagación de los principales criterios estéticos (los más recurrentes) en los que se basan especialmente los críticos de *National Society of Film Critics* (NSFC), sociedad que representa la crítica cinematográfica en los Estados Unidos, para brindar sus apreciaciones con respecto a la calidad de las adaptaciones en *live actions* que ha producido *Walt Disney* sobre tres de sus clásicas películas animadas de los años 90: *Beauty and the Beast* (2017), *Aladdin* (2019) y *The Lion King* (2019).

Este objetivo principal sirve como un acercamiento para identificar y analizar el concepto de determinados criterios recurrentes. Además, permite comprender una de las grandes dudas que tienen los críticos frente a la evaluación de estos formatos: la metafísica contradictoria de la cultura del reinicio. Es decir, querer ver lo viejo como algo nuevo, pero sin que este deje de ser lo que era. Este conflicto lleva a los críticos a realizar intercambios y comparaciones de los elementos del cine de acción en vivo con los elementos de la animación.

En conclusión, se busca realizar un análisis exhaustivo de cómo los criterios establecidos por el discurso crítico del cine han logrado sobresalir como indicadores del nivel de calidad sobre los *live actions* de los clásicos animados de los noventa producidos por *Walt Disney*. Para ello, se tiene como referencia de estudio a L. Jullier, M. Del Pozo, Eliashberg y Shugan, M. Allen y Anne E. Lincoln, V. Weissmann, F. Casetti y F. Di Chio.

1.2. Justificación de la investigación

Desde el área de Comunicaciones, especialmente en el cine, el crítico especialista cuenta con una gran relevancia gracias a los medios de comunicación, pero sobre todo tiene un rol significativo en la industria audiovisual, pues su trabajo consiste en “una inestimable colaboración para el progreso del arte y un servicio fundamental a la opinión pública” (Del

Pozo, 1970, p.15). Su gran aporte cultural basado en valoraciones y/o apreciaciones con respecto a la ejecución de determinados elementos del mundo cinematográfico como el guion, dirección, sonido, entre otros, ha permitido la creación de diversas asociaciones representativas de la crítica cinematográfica en diferentes países, las cuales tienen como finalidad brindar determinadas consagraciones culturales mediante las premiaciones que realiza cada equipo.

Si bien la crítica recurre a criterios generales que contemplan cuáles son los elementos cinematográficos necesarios para evaluar las películas, el panorama frente a un género que mezcla los elementos del lenguaje animado con los de la acción en vivo convierte al campo de evaluación en un análisis un poco más incierto. Esto se debe a que estos formatos representan una metafísica contradictoria que permite que el crítico se cuestione si los *live actions* existen para futuros aportes culturales o solo para explotar la nostalgia de una audiencia.

Cualquier adaptación de acción en vivo que brinde la compañía *Disney* puede fracasar o tener éxito para la audiencia en la medida en que los ejecutores elijan adherirse al filme original. Sin embargo, para los críticos, las evaluaciones que realicen no se reducen a un listado simple, sino a un campo más complejo. Esto se debe a que ellos deben poner en juicio sus conocimientos culturales cinematográficos, los cuales también están relacionados con sus gustos estéticos. Por ende, investigar más sobre este objeto de estudio permitirá explicar de una manera más clara cuáles son los criterios estándares y por qué que se han usado para evaluar estos tres *live actions*. De esa manera, este trabajo busca ser un aporte académico dentro del estudio de la crítica del cine, especialmente, en los *remakes* de acción en vivo producidos por *Disney*, pues existen pocos estudios que están enfocados en los análisis críticos de estos nuevos formatos.

Por otro lado, desde una perspectiva personal, mi pasión e interés por el mundo de la animación de *Disney* me motivaron a realizar este estudio, ya que durante décadas este ha sido un máximo referente del género animado gracias a los críticos, quienes la han consagrado como una industria cultural mediante premiaciones cinematográficas. Con la llegada de los *live actions*, el estudio de animación más esencial, poderoso y reconocido parece no recordar cuál es el valor de marca que ofrecía cada uno de sus animados, aquellos que lo llevaron a su estrellato.

La inconformidad y curiosidad frente a estos formatos creció más cuando empecé a empatizar con la frustración de algunos críticos. A la par, mi labor como ilustradora y diseñadora de personajes para cortos animados me permitió entender a profundidad que el lenguaje animado y el cinematográfico existen para fines distintos, pues el primero cuenta con un tipo de pureza que las películas de acción en vivo no poseen: la figuratividad e iconicidad de sus personajes. Es por ello que la animación en su máxima expresión busca representar en sí una gloriosa imitación de la vida sin tener que llegar a recrear un mundo visual hiperrealista.

Finalmente, no hay que olvidar que no existen criterios de evaluación muy delimitados, debido a que estos no se rigen a teorías y métodos tan específicos. Es así como esta información se mezcla con el juicio crítico del gusto y cultural de cada evaluador. No obstante, a pesar de ser un panorama incierto, sí es posible reconocer, a rasgos generales, determinados criterios estándares sin detallar con exactitud lo que debería cumplir o no cada elemento mediante una exhaustiva investigación en corpus de estudio específicos.

1.3. Estado de cuestión

Si bien no existen vastas investigaciones sobre cómo los estándares estéticos establecidos por la crítica del cine han influenciado los *live actions* de los clásicos animados, se han intentado

estudiar y analizar desde diversas perspectivas los criterios en los que se basan los críticos del cine con respecto al carácter narrativo y estético de las películas. Con el fin de hallar una respuesta al fenómeno planteado en esta investigación, se han identificado diferentes análisis e investigaciones cercanos al tema.

En primer lugar, L. Jullier (2006) plantea cuatro criterios para evaluar la calidad de un filme: la originalidad, la coherencia, la emoción y el criterio edificante (pp. 51-52). El autor explica que los dos primeros se hallan dentro de un criterio distinguido, pues “son las armas favoritas y los signos de reconocimiento de la tribu de los cinéfilos, en las justas oratorias a las que estos se entregan tan a menudo o en las revistas especializadas en las que se expresan” (2006, p. 144). En cambio, los otros dos pertenecen a un criterio común, ya que todo espectador se sirve de dichas perspectivas para poder evaluar una película (2006, p. 91).

El estudio no solo recoge el punto de vista de especialistas del cine, sino también del público espectador, quienes califican los filmes por medio de dos criterios ordinarios: el éxito y la calidad técnica de una película (Jullier, 2006, p. 63). Para sustentar esto, Jullier investigó la utilización, la coherencia y las condiciones de validez que contienen los discursos críticos del cine en tres largometrajes de ficción: *In the Mood for Love* (2000), *Amélie* (2001) y *Dancer in the Dark* (2000). Aunque el autor no aplica sus seis criterios de evaluación en películas animadas o en *live actions*, la manera en cómo desarrolla la condición de validez y la ejemplificación de cada criterio en sus tres películas de análisis logra demostrar cómo realizar una clara matriz de análisis del discurso crítico del cine.

Por otra parte, M. Del Pozo (1970) analiza cómo la crítica del cine ha logrado ocupar una relevancia dentro de la sociedad, especialmente en España, al generar asociaciones prestigiosas

de carácter profesional de la crítica cinematográfica. Asimismo, plantea minuciosamente los estilos y contenidos con los cuales debe contar cada crítico para poder realizar su principal labor: dar una valoración crítica que aporte al producto audiovisual visualizado, sin destruirlo al nivel de críticas negativas.

Gracias a la recopilación de teorías como las de Eliashberg y Shugan (1997) sobre el impacto que tiene la crítica en una película o la teoría de distinción de P. Bourdieu, la cual analiza las relaciones existentes entre la norma del gusto y las condiciones de la clase social, M. Del Pozo afirma que la crítica positiva atribuye cargas valorativas culturales al objeto evaluado. Así, el crítico, gracias a su capital o bagaje cultural, logra convertirse en el asesor y representante del espectador, pues es él quien realiza un análisis exhaustivo del lenguaje cinematográfico para comprender el mensaje que el director desea comunicar a su espectador.

Asimismo, el estudio de F. Casetti y F. Di Chio (1991) plantea el trabajo evaluativo de una película mediante diversos ejemplos de la historia cinematográfica, y enfatiza en las implicaciones didácticas del análisis. Además, mencionan qué instrumentos deben emplear los críticos del cine y qué objetivos se deben de lograr al brindar valoraciones a determinados elementos del cine. Siguiendo los aspectos ya señalados, esta investigación busca proporcionar un método base para el análisis de una película, a la par, de los textos audiovisuales.

En primera instancia, los autores explican las técnicas de descomposición y recomposición que constituyen un filme, las cuales permiten que se reconozca como una unidad constitutiva y se resalten sus principios de funcionamiento. Segundo, detallan cuatro áreas de investigación: el análisis de los signos y códigos; el análisis del universo representado; el análisis de la narración, con los personajes, las acciones y los cambios de situación; y el análisis de las estrategias

comunicativas. Todos estos factores son considerados para que el crítico pueda reconocer cada elemento cinematográfico y, así, realizar una crítica más completa y especializada.

Por su parte, M. Allen y Anne E. Lincoln (2004) realizaron una investigación sobre los efectos que han causado la crítica contemporánea, profesional y de reconocimiento popular sobre la consagración cultural de las películas americanas. Además, analizaron la relación de los discursos críticos especializados en el cine en una muestra de 1,277 películas durante el período de 1929 al 1991. Los artículos del estudio fueron producidos por el *New York Times*, *National Board of Reviews*, *American Film Institute* y el *National Film Registry*.

Este estudio de carácter cualitativo buscaba medir cómo los criterios culturales y estéticos, empleados por la crítica para evaluar un producto audiovisual, logran influir sobre la consagración cultural de una obra fílmica. De acuerdo con los autores, los discursos críticos sobre una película en específico no solo otorgan una valoración cultural al producto cinematográfico, sino también al equipo principal que hizo posible la realización del filme, en especial al director de la obra, quien imparte “sus propias visiones artísticas, únicas y personales en sus películas” (Stoddart 1995, citado en Allen y Lincoln, 2004, p. 878).

Asimismo, cabe destacar la investigación de Weissmann (2008), quien estudia el discurso crítico como un predictor del éxito de una película. Este estudio presenta una muestra de 137 películas argentinas que han sido criticadas por los diarios *Clarín*, *La Nación* y *Ámbito Financiero*. Entre los hallazgos se encontró que la crítica por parte de la prensa especializada permite predecir el *performance* comercial a alcanzar en la audiencia. Ella reconoce el nivel de similitud y/o diferencia que existe entre los tres diarios al calificar un filme. *Clarín* y *La Nación*

mostraron una mayor similitud con respecto a *Clarín* y *Ámbito Financiero*, mientras que en los tres diarios solo se halló un rango de 23% de similitud, de acuerdo con sus evaluaciones.

Finalmente, Eliashberg y Shugan también han estudiado el impacto y el rol que tiene la crítica del cine para determinar el éxito y/o el fracaso comercial de una película (1997, p. 70). Para esto, realizaron dos análisis generales sobre la función de la crítica del cine. La primera radica en la influencia que tiene sobre el público espectador. La segunda establece que la crítica funciona como un instrumento de predicción del éxito de un filme. Sin embargo, esta no cuenta con la absoluta capacidad de originar ciertos cambios actitudinales, tanto en el número de espectadores como en el monto de recaudación que pueda obtener el producto cultural.

De este modo, plantean estimar la relación que tienen los comentarios de la crítica con respecto a la taquilla de ciertos filmes. Para ello, recolectaron 2104 críticas del cine que se han realizado sobre 172 películas por la revista *Variety*, clasificándolas como “a favor,” “en contra” o “mixto.” Ambos concluyeron que, a diferencia de Allen y Lincoln (2004) y Weissmann (2008), los comentarios de los críticos no se relacionan directamente con los resultados obtenidos de la película analizada durante las primeras semanas en taquilla. No obstante, sí se relacionan, en parte, con el éxito acumulado por la taquilla luego de la primera semana de reproducción.

Gracias a estos análisis, se puede entender por qué los *live actions* de *Disney* se mantienen durante semanas en la taquilla comercial, pese a que cuenten con críticas claramente divididas. Esto se debe a que estas versiones no logran ajustarse completamente a los estándares estéticos sostenidos por los discursos críticos del cine: no muestran un alto grado de originalidad en el guion, y el aspecto emocional suele decaer en ciertas secuencias y acciones, ya que los efectos súper realistas logran desaparecer la magia de la animación.

Tomando como referencia a las investigaciones detalladas líneas arriba, se plantea analizar un corpus de 43 críticas mediante el análisis de contenido de los discursos críticos de cada criterio estándar encontrado. De estas, 11 pertenecen al *live action* de *Aladdin* (2019); 12 artículos, a *Beauty and The Beast* (2017); y 20, a *The Lion King* (2019). Estas han sido publicadas en 26 medios de comunicación y redactadas por 27 críticos especialistas que pertenecen a la *National Society of Film Critics* (NSFC), sociedad que representa a la crítica cinematográfica de los Estados Unidos desde 1966 con la finalidad de promover el arte y la crítica del cine para publicaciones de interés general.

1.4. Preguntas, objetivos e hipótesis de la investigación

Se pretende responder la siguiente pregunta, teniendo en cuenta el objetivo general:

Pregunta general: ¿De qué manera los discursos críticos del cine han logrado establecer determinados estándares estéticos sobre los *remakes* en formato *live actions* que ha producido *The Walt Disney Company* de sus clásicos animados de los años 90: *Beauty and the Beast* (2017), *Aladdin* (2019) y *The Lion King* (2019)?

Objetivo general: Analizar los discursos críticos del cine que han logrado establecer determinados estándares estéticos sobre los *remakes* en formato *live actions* que ha producido *The Walt Disney Company* de sus tres clásicos animados de los años 90.

Desarrollar una interrogante de tal naturaleza sugiere un estudio detallado en un corpus limitado. Por ello, esta investigación pretende reconocer y entender cómo los discursos críticos del cine han logrado moldear ciertos cánones de estética en los *live actions*, sobre todo, el de

las más taquilleras. Al determinar el objetivo y la pregunta general, se plantea como hipótesis lo siguiente:

Hipótesis general: Gracias al capital cultural, en conjunto con el gusto y el juicio estético por parte de los reconocidos y prestigiados críticos del cine del NSFC, se ha logrado establecer determinados estándares estéticos sobre lo que se considera “correcto” e “incorrecto” en cuatro elementos cinematográficos (la dirección general, el guion cinematográfico, la emocionalidad y el elenco actoral) sobre los tres *remakes* realizados por la producción de *The Walt Disney Company* de sus clásicos animados de los noventa: *Beauty and the Beast* (2017), *Aladdin* (2019) y *The Lion King* (2019).

Para hallar la hipótesis, se consideraron dos preguntas secundarias que ayudaron a comprender lo que se propone analizar. Cabe mencionar que para obtener estas preguntas se desarrollaron dos subpreguntas por cada una, ya que estas permiten un claro entendimiento del planteamiento de las interrogantes secundarias.

Pregunta secundaria 1: ¿En base a qué elementos del mundo cinematográfico el crítico especialista logra desarrollar sus evaluaciones sobre los *remakes* de *live actions* de los clásicos animados de los 90 que ha producido *Walt Disney Company*?

Subpregunta 1: ¿Cuáles son los criterios de juicio estético que ha empleado la crítica del cine en sus evaluaciones con respecto a las películas cinematográficas?

Subpregunta 2: ¿Cuáles son los criterios de juicio estético que ha empleado la crítica del cine en sus evaluaciones con respecto a las películas animadas?

Objetivo secundario 1: Identificar los elementos del cine y de la animación que sirven al crítico especialista para elaborar sus críticas sobre los *remakes* en formato *live actions* de los clásicos animados de los años 90 que ha producido *Walt Disney Company*.

Hipótesis secundaria 1: Mediante la combinación de los elementos del cine y de la animación, los críticos especialistas pueden elaborar sus críticas sobre los *remakes* de *live actions*, ya que este formato mezcla ambos elementos para su elaboración y ejecución. Así, entre los elementos del cine están la ejecución de la dirección general, la estructura narrativa del guion cinematográfico, la realización del montaje, el empleo del sonido y el diseño de producción. Por otra parte, entre los elementos de la animación se consideran el desarrollo de la emocionalidad de la historia, la estructura narrativa del guion gráfico, la ejecución de la figuratividad de los personajes, el empleo del sonido y las técnicas de animación.

Pregunta secundaria 2: ¿Bajo qué criterios se basan los discursos críticos del cine para establecer ciertos estándares estéticos sobre los *remakes* en formato *live actions* que ha producido *The Walt Disney Company* de sus clásicos animados de los años 90?

Subpregunta 1: ¿Cuáles son los criterios estéticos establecidos en los discursos críticos que se emplean en las evaluaciones de los *live actions*?

Subpregunta 2: ¿Cuáles son los criterios estándares de juicio estético presentes en los tres *remakes* en formato de *live actions* de los clásicos animados de los 90 producidos por *Walt Disney Company*?

Objetivo secundario 2: Describir los criterios estéticos en los que se basan los discursos críticos del cine para establecer ciertos estándares sobre los *remakes* en formato *live actions* que ha producido *The Walt Disney Company* de sus clásicos animados de los años 90.

Hipótesis secundaria 2: Los criterios en los que se basan los discursos críticos del cine para establecer ciertos estándares estéticos sobre los *remakes* en formato *live actions* son cuatro: la ejecución de la dirección general, la elaboración del guion cinematográfico, la emocionalidad, y la *performance* del elenco actoral.



CAPÍTULO 2: MARCO TEÓRICO

2.1. Teorías del sentido social del gusto

En este capítulo, se desarrollarán las teorías y conceptos que analizan las reglas que configuran lo que se considera valioso (“lo bueno”) y lo que no (“lo malo”), junto con los agentes y procesos que conducen a la consagración cultural de una obra artística. Se observará que los gustos estéticos están relacionados por la lógica social que determina, en gran parte, la legitimidad de determinadas formas artísticas y el carácter herético de otros. Por esta razón, es importante definir y explicar las teorías y los conceptos del sentido social del gusto para poder comprender bajo qué postulados se guiará esta investigación académica.

2.1.1. Pierre Bourdieu: Teoría del capital cultural y el espacio social

El sociólogo francés P. Bourdieu (1980) planteó cuatro tipos de capitales que pueden tomar los agentes para participar en un determinado espacio social: cultural (conocimiento), social (estatus/relaciones sociales), económico (condición material) y político (poder). Asimismo, admitió la capacidad de conversión de los capitales: la posibilidad que un agente pueda invertir un tipo de capital para obtener otro a cambio.

En específico, el capital cultural se puede tomar bajo el estado objetivado, el estado institucionalizado y el estado incorporado. El primero se refiere a objetos con propiedades que ejercen por sí solos un efecto educativo en los agentes, como “pinturas, libros, diccionarios, instrumentos musicales” (Bourdieu, 1986, p. 244). El segundo “se transmite y adquiere en las instituciones educativas a través de la adquisición de un nuevo conocimiento” (Espinal, Ramos y Gómez, 2020, p. 104). Por ejemplo, los certificados académicos, los cuales otorgan un reconocimiento educativo, y generan el desarrollo de habilidades culturales. El tercero es una

propiedad realizada sobre el cuerpo que se convierte en una parte íntegra del agente al generarle hábitos, esquemas de percepción y gusto. Es decir, “es la disposición de la mente y el cuerpo del individuo hacia el consumo cultural” (Espinal, Ramos y Gómez, 2020, p. 104).

Este tipo de capital guarda una gran relación con el capital social, el cual representa un conjunto de recursos potenciales y/o actuales que se vinculan a la posesión de una red de relaciones establecidas mediante el interconocimiento e inter-reconocimiento (Bourdieu, 1980, p. 3). En otras palabras, el capital social está asociado a la pertenencia del agente a un grupo social, mediante el cual se establece el reconocimiento de una estructura de relaciones.

Según P. Bourdieu (1998), “el espacio social es construido de tal modo que los agentes son distribuidos en él en función de su posición en las distribuciones estadísticas según los dos principios de diferenciación que, en las sociedades más avanzadas, son sin ninguna duda los más eficientes: el capital económico y el capital cultural” (pp. 14-15). Ello sugiere que los agentes que cuenten con mayor educación formal, grupo social y recursos económicos obtienen un comportamiento cultural que los sitúa en un estatus más sofisticado o refinado.

Así, alguien con un gran capital cultural puede catalogarse como “marca de cultura” de alto estatus, la cual es compartida e institucionalizada con la finalidad de utilizarse para la exclusión cultural y social con respecto a los grupos laborales, de recursos o del mismo estatus. Cabe destacar que los críticos representan un gran capital cultural, pues son los agentes que transmiten juicios críticos, y acumulan valores, experiencias, saberes y actitudes -estado incorporado- en la posesión de bienes culturales (los artículos de crítica especializada) -estado objetivado- y en una constancia avalada por instituciones legitimadoras (los medios de comunicación y las asociaciones de crítica).

Al comprender las actitudes, cualidades y, sobre todo, conocimientos avalados por instituciones legitimadoras (el espacio social de los críticos), ellos logran garantizar el ser agentes “cultos” (Oliva, 2018, p. 344). A parte de estos, las productoras del cine también pueden presentarse como industrias culturales o “cultas” por el aporte que brindan a la industria del cine.

De acuerdo con R. Zallo (1988), la industria cultural representa un “conjunto de ramas, segmentos y actividades auxiliares industriales productoras y distribuidoras de mercancías con contenidos simbólicos, concebidas por un trabajo creativo, organizadas por un capital que se valoriza finalmente a los mercados de consumo, con una función de reproducción ideológica y social” (p. 26). Siguiendo este lineamiento, *Walt Disney* puede considerarse como un prototipo de la industria cultural (Sánchez, 1997, p. 204), puesto que impuso e impone modas, ideologías, valores e innovaciones tecnológicas que contribuyen a la industria de la animación, los cuales la han llevado a ser reconocida como la principal compañía que goza de un sello único.

Sin duda, *Disney* representa “una marca original inigualable que dota de ‘autenticidad’ [...]. Resulta muy difícil desbancar el protagonismo que consiguen los personajes creados por *Disney* y, de este modo, se van eliminando posibles competidores en el mercado” (Porto, 2014, pp. 56-57). Cabe añadir que mientras más “culto” (capital cultural) sea el agente podrá ubicarse en un espacio social privilegiado y reconocido por otros. Por ende, Bourdieu (1998) afirmaba que la variable educativa es un principio de diferenciación muy poderoso (p. 36).

En conclusión, el capital cultural es un concepto importante en esta investigación, pues mediante este los críticos han logrado posicionarse en un espacio social relevante dentro de la

industria cinematográfica, ya que son ellos los que consagran a determinados filmes al responder a sus criterios evaluativos. Por otro lado, *Disney* también representa un capital cultural poderoso dentro del campo del cine, sobre todo, en la animación. Por esta razón, los críticos insisten en que la compañía debe responder a ciertos principios, los cuales exigen que la producción de películas cinematográficas aporte un valor cultural a la industria. Así, por el lado en que se aborde el capital cultural, no cabe duda de que se “asocia con mayor fuerza a trayectorias con un alto desempeño y continuidad en los estudios” (Colorado, 2009, p. 9).

2.1.2. Andrew Sarris: la teoría del autor

Anteriormente se veía al director como el único artista responsable de una película, pues era quién proyectaba su visión personal a través de las decisiones creativas que tomaba, controlaba y supervisaba en los diferentes cargos creativos que conforman un filme. Su elección es lo que terminaba dándole forma final a la película, ya que, al ser quien toma las decisiones, imprime su propio sello a sus creaciones, lo cual las convierte en obras propias que puedan identificarlo y separar su labor frente a los otros. Sin embargo, esta política de autores comenzó a cobrar importancia en los 50 gracias a la fundación del cine moderno que se gestó en Francia, y que una década después, en 1962, Andrew Sarris logra actualizarla como la teoría del autor (Gutiérrez, 2014, p. 16).

A. Sarris, crítico de cine que trabajó para *Film culture* y *Village Voice*, en su libro *The American Cinema* traslada y promulga la *auteur theory*, teoría francesa, a los Estados Unidos. Al popularizarse el término en Norteamérica se formaron nuevas corrientes para contraatacar lo planteado por Sarris. Entre estas, la más importante fue la de Pauline Kael, crítica célebre de *New Yorker*. El tópico clave de las disputas que se desarrolló entre ambos críticos se enfocó en

la revolución del gusto. Esto originó que la labor de la crítica comience a adquirir gran relevancia no solo en la sociedad norteamericana, sino también en la industria del cine global.

Según M. Gutiérrez (2014), Sarris representa la posición del cine moderno: idolatrar la genialidad del director como único e indiscutible autor del filme. Por su parte, Kael marca la posición de la posmodernidad frente a la teoría del autor: defiende que la película es el producto de la labor creativa de varios oficios y no solo del director (p. 16). Independientemente de quién tenga la razón, la industria del cine casi siempre se ha inclinado en aceptar al director como el responsable final de una obra filmográfica. Si bien más adelante el elenco actoral comenzó a convertirse en un factor importante dentro de la promoción y comercialización de un filme, estos avances no reconocen que el resultado final de una película abarca la cooperación de múltiples departamentos artísticos.

Sarris (1999) propone tres criterios esenciales para reconocer a una película de autor: la competencia técnica, la personalidad reconocible y el significado interno surgido de la tensión entre el material y la personalidad del autor. Para que un filme pueda autodenominarse como tal debe reunir las tres características, ya que “un director no es autor hasta que no demuestra que domina los oficios de técnico, estilista y autor” (Sanderson, 2005, p. 57). Pese a esto, Sarris (1999) advierte que “no existen reglas preestablecidas para que un director pueda pasar de un círculo a otro hasta que consiga dominarlos todos” (p. 70).

Estos criterios aumentan a nueve en *The American Cinema*, al crear círculos que recuerdan al infierno de Dante, pues mediante estas segmentaciones Sarris privilegia a un grupo de directores y a otros, los relega (Stam, 2001, p. 111). En *Circles and Squares*, Kael (1963) rebate los tres criterios catalogándolos de débiles y vagos, ya que solo favorecen a directores

repetitivos. Este enfrentamiento abrió un debate eterno y relevante en la crítica sobre qué películas pueden y deberían defenderse, y frente a cuáles. Sarris parte de la idea que el “estilo” (la forma de narrar, encuadrar y/o editar) marca una expresión creativa que se sostiene en una coherencia que une el “qué” (la historia o el tema) y el “cómo” (el estilo y la técnica) en una proclamación personal, en la cual el director lucha contra las estandarizaciones. Es así como el estilo comienza a reconocerse como un espacio de ideología y metafísica.

Con el dilema que plantea esta teoría, se podría decir que se entra a una transición entre lo que Francesco Casetti (1994) llamaba el paradigma ontológico y el metodológico. De esa manera, la relación del qué y el cómo sirve para demostrar que el estilo cobra un valor por sí mismo. Este es exactamente el punto en el cual se centra el valor de toda obra cinematográfica. Es por ello que el debate entre Sarris y Kael comparte una premisa clave: la crítica cinematográfica debe ser evaluativa, ya que debe centrarse en clasificaciones comparativas, tanto entre películas y directores (Stam, 2001, p. 112).

Este es un aspecto relevante dentro de la investigación, pues ayuda a comprender por qué en las críticas del estudio se visualiza que varios elementos del cine son analizados, en gran medida, a través de la visión del director, más allá de observarlo como un producto elaborado a base de una cooperación de múltiples ideas. Además, invita a preguntarse ¿hasta qué medida el reconocimiento de un estilo en conjunto con la expresión creativa personal puede verse como un sistema que se diferencie, resalte, acepte y oponga a otro que se encuentre muy estandarizado dentro de la industria del cine?

2.1.3. Immanuel Kant: El gusto y el juicio estético

Según Pérez y Geta (2008), “el gusto es para la estética empirista la capacidad de percibir la belleza. Es, ante todo, una posibilidad de la naturaleza humana, aunque no todos la llegan a desarrollar” (p.12). Con la idea del “gusto”, lo percibido como bello se vincula directamente a la subjetividad (este es definido por las sensaciones que logra suscitar en el espectador). De ese modo, el centro de teorización de lo que se considera estético se traslada de nociones objetivas de lo bello a la noción subjetiva del gusto.

De esa forma, el juicio del gusto estético presenta una antigua dicotomía filosófica. Por un lado, se encuentra el subjetivismo y, por otro lado, el objetivismo. Esta es una herramienta de doble filo para los críticos especialistas, ya que deben evaluar las obras mediante criterios o juicios valorativos que no estén basados, al menos, en apreciaciones subjetivas. Según L. Jullier (2006), una solución adaptada a este dilema es “seguir una pista intermedia entre el relativismo y el objetivismo” (p. 50). No obstante, a veces, es imposible de hallar, pues esta actitud híbrida lleva al planteamiento de un multiculturalismo: una obra es considerada “buena” para cierto grupo de críticos, pero para otros esta puede no representar lo mismo.

De acuerdo con C. Fajardo (2003), el gusto debe constituirse en un proyecto moderno, en el cual logre su autonomía con relación a otros saberes. Su fundamento se encuentra en el sujeto, al darle la capacidad de autointerrogación, interpretación y juicio reflexionante (p. 18). Por ende, una obra no puede catalogarse como bella, si no logra fundamentar su belleza mediante argumentos que estén respaldados por criterios culturales por parte del sujeto.

L. Jullier afirma que la crítica del cine profesional es ampliamente kantiana. Así, subdivide en cuatro partes la crítica de la facultad de juzgar lo estético en las películas. En primer lugar, la facultad estética de juzgar es universal. En segundo lugar, esta facultad es intuitiva. En tercer

lugar, aunque funcione de forma intuitiva, no está emparentada con lo corporal, ni con el aparato perceptivo o cognitivo. Finalmente, es un acto desinteresado (2006, p. 54). Por eso, catalogar una película como “buena”, porque hizo que el espectador ría o lllore es un error desde la perspectiva kantiana. Asimismo, si bien Kant postula que existe una satisfacción resultante de lo que es considerado bello, esta debe originar una satisfacción pura y desalojada, pues la crítica debe plantearse desde lo más objetivo posible.

Los valores estéticos no buscan imponer, ni exigir una comprensión estética, sino que estos proponen la capacidad de ver plásticamente el arte de una manera penetrante y comprensiva (Pérez y Geta, 2008, p. 29). Por ello, es fundamental que el crítico cuente con una educación, pues mediante esta podrá acceder a las actitudes adecuadas para brindar valores estéticos a la obra. Entonces, el gusto estético está estrechamente relacionado con la formación del gusto y de la sensibilidad estética que busca sustentarse bajo una evaluación cultural por parte del analizador. A partir de ello, sostener la crítica fílmica mediante un interés personal, no objetivo, invalida el juicio estético. Así, se plantea establecer correlaciones entre lo que es considerado “bueno” o “malo” estéticamente con el nivel de estudio, cultura, profesión y el origen social del crítico, como lo plantea Pierre Bourdieu desde el campo de la sociología: el capital cultural.

Este juicio del gusto estético presenta dos ramas opuestas. Por un lado, se propone como una operación privada. Por otro lado, la universalización de un “buen” gusto que aleja los humores personales del evaluador. Tomando en cuenta esta teoría, se busca comprender cómo se han propuesto las valoraciones estéticas utilizadas por los críticos especialistas del NSFC en sus discursos sobre las películas del estudio, puesto que mediante sus juicios estéticos se podrá identificar la manera de pensar el arte cinematográfico, y cómo estas películas se han adaptado o no a la perspectiva de un grupo especializado en este campo del arte.

2.2. Función cultural de la crítica del cine

En este capítulo, se explicará la relevancia que han obtenido los críticos dentro de la industria del cine, gracias a que los diversos medios de comunicación los han situado como profesionales capaces de realizar valoraciones y consagraciones culturales a múltiples productos cinematográficos. De esta forma, se detallará cuál es la función cultural de la crítica del cine, en base a autores e investigadores que han intentado delimitar las funciones de esta profesión.

2.2.1. La especialización en la crítica del cine

Gracias a la abundancia existente en la producción cinematográfica y a los múltiples géneros que abarca, es indispensable que se desarrolle una especialización en la crítica, pues esta cuenta con distintas estructuras que se elaboran, de acuerdo con el medio en el cual se publican y al tipo de persona a quien se dirige. Del Pozo (1970) describe al crítico como una persona que escribe ensayos de naturaleza crítica para orientar a sus lectores a un entretenimiento que valga la pena bajo su criterio personal (pp. 18-19).

La función de todo crítico cuenta con dos objetivos. Primero, debe hacer posible que el espectador, quien visualiza y contempla el filme, consiga un máximo provecho en el ámbito ético y estético del producto. Segundo, debe brindar un estímulo al artista para que obtenga las máximas posibilidades expresivas que otorga cine.

De acuerdo con T. S. Eliot, existen cuatro tipos de críticos: el crítico profesional, el crítico de buen gusto, el crítico académico-teórico y el crítico poeta (citado en Del Pozo, 1970, p. 19). De los cuatro, solo se considerarán los dos primeros, ya que estos sintetizan mejor lo que define al crítico especialista del cine. Además, son el tipo de críticos que conforman el NSFC: escriben

reseñas basadas en argumentos estéticos y/o culturales que pretenden brindar determinadas valoraciones a los elementos o áreas que sirven para ejecutar una película. Adicionalmente, buscan entablar un diálogo con el realizador (el artista) y sus espectadores.

Asimismo, en los 90, se empezó a contabilizar una importante cantidad de nuevas publicaciones especializadas en diversos periódicos y diarios que abordan desde distintos puntos de vista la crítica del cine (Re y Moguillansky, 2006, pp. 3-4). Esto se debe a que, dentro de los medios, el sector de la crítica comienza a expandirse: ya no solo estará conformada por los críticos, sino también por periodistas y profesionales que mantienen una relación directa con el cine, con la finalidad de realizar críticas especializadas ante la ausencia de los cineastas, quienes han de formar parte de diversos eventos o festivales, tanto nacionales como internacionales, en los cuales muchas veces suelen ser parte de la mesa del jurado.

Especialmente, en las revistas especializadas del cine se hallan los críticos de buen gusto, quienes cuentan con un período de tiempo mayor al de un crítico de diario, lo cual les permite mejorar su artículo y el prestigio de su labor crítica. A diferencia de los diarios comerciales, suponen un estudio exhaustivo del visionado de la película, ya que el artículo no está escrito para alguien que aún no ha visto el filme y que está buscando opciones. Por ello, su labor no consiste en realizar una breve reseña, sino en el análisis profundo de diversos elementos del cine. Otro punto por resaltar es que las revistas, al contar con una gran difusión a escala nacional, permiten ganar en extensión lo que pueden perder en rapidez (Del Pozo, 1970, p. 39).

Distinguir los tipos de críticos que existen en los medios permite al estudio delimitar la clase de artículos recogidos para realizar el análisis planteado: textos de análisis profundos, más no promocionales. A parte, posibilita entender la importancia de la selección de los críticos que

conforman el NSFC, críticos de diarios y revistas especializadas que expresan valoraciones con respecto al tratamiento visual y narrativo de un filme. En otras palabras, evidencian el mérito del filme, que podría pasar desapercibido ante los ojos de los espectadores.

2.2.2. Los criterios de la crítica cinematográfica

Diversas investigaciones han explicado detalladamente los criterios bases sobre cómo los científicos logran recibir los premios Nobel (Feldman, 2000) o cómo los atletas son elegidos por el Salón de la Fama (James, 1994), entre otros. Sin embargo, Allen y Lincoln (2004) han demostrado que existe una escasez de estudios con respecto a la consagración cultural y todo lo que esto conlleva, específicamente en el cine (p. 872).

A pesar de estos esfuerzos, aún no hay estudios específicos sobre los criterios estándares que emplean los críticos para consagrar una película como una obra cultural, es decir, la que recibe premiaciones de academias o asociaciones reconocidas por la industria del cine. Si bien existen grandes rasgos de criterios en base a ciertos elementos del cine, no se tiene una exactitud sobre la forma en que han de ser aplicados en cada ejecución cinematográfica. Esto se debe a que la crítica no funciona como una ciencia exacta, pues no se rige solo por el capital cultural o intelectual, sino también por el propio gusto estético del crítico.

Por ello, autores como Allen y Lincoln, L. Jullier y M. Del Pozo son importantes para este estudio, ya que realizan análisis exhaustivos de carácter cualitativo y cuantitativo para medir cómo los criterios culturales y estéticos pueden influir en la consagración y la valoración cultural de una obra fílmica. Gracias a estos, se ha podido determinar que existen cuatro criterios estándares que han servido a los críticos para evaluar los tres *remakes* del estudio: la

originalidad (planteada para el cargo del director y el guion cinematográfico), la emocionalidad, y el *performance* del elenco actoral.

2.2.2.1. La originalidad

Desde la perspectiva del arte, la originalidad adquiere un carácter estético, el cual está ligado con el desarrollo de las artes. Según M. Rubio (2018), “la idea de originalidad suele ceñirse a algo novedoso y singular creado por primera vez (ya sea un producto o un concepto) a partir del cual pueden producirse una serie de discursos tomando al primero como patrón o referencia, pero esto no significa que dichos discursos no sean originales, o menos originales que el anterior” (p. 9). Es decir, la originalidad es “un desafío que inicia en la voluntad de asumir el reto de pensar con conceptos procedentes de otros campos y superar así la actual división de conocimientos” (Bauman, 2007, p. 29).

Muchas de las películas de la industria suelen compartir algunas características en el ámbito narrativo o estético. Por ello, cuando una película busca encontrar una originalidad requiere, en primera instancia, que todos sus ajustes tomen cierta distancia de la obra base. Así, “la originalidad depende, por tanto, del ángulo de ataque desde el cual alguien se arriesga a tomarla” (Jullier, 2006, p. 146). De esa forma, el artista se encuentra condenado, de alguna manera, a mirar hacia atrás: “Sea como aspiración, tendencia o cualidad, la originalidad está dialécticamente unida a su contrario: la tradición” (Méndez, 2015, p. 264).

Para catalogar a una película de original es necesario contar con un vasto bagaje cultural, pues al evaluar qué tan novedosa puede ser, no solo se observa o reconoce el tratamiento narrativo de la historia o procedimiento estético, sino también se debe entender la época en la que se exhibe, las experiencias prácticas del espectador y la técnica que utiliza el director para contar

el relato. Así, el crítico puede analizar la originalidad de un filme desde tres expectativas diferentes: la novedad para la época, para el espectador y desde el lado del artista.

Este criterio ha servido de base para varios críticos, ya que mediante este han logrado realizar ciertos valores de juicio sobre los filmes. Cabe mencionar que el término de originalidad se puede aplicar en el análisis de los diferentes elementos cinematográficos, pero por lo general se usa más en el guion (con respecto a la temática y la narración) y en la dirección (por la visión creativa y estética). A pesar que estos dos elementos son diferentes entre sí, los críticos los suelen evaluar en conjunto, ya que ambos son cargos esenciales que se hallan relacionados: no se ejecuta un filme, si no existe uno de ellos. También, suelen ser evaluados por separado, pero siempre se realizan referencias al cargo del otro, debido a su fuerte asociación.

Si bien contar historias siempre ha sido posible, apropiarse de estas para servir como referencia para la creación de una nueva obra requiere un esfuerzo creativo y cultural cinematográfico por parte del creador. Es justamente este aporte lo que evalúa un especialista para poder encontrar los patrones intrínsecos de la personalidad del artista, y así, descubrir el valor que brinda este producto a la industria. De acuerdo con Jullier, este criterio es una matriz de preferencia para los críticos del cine, quienes disponen de este medio para realizar sus análisis en las revistas especializadas en las que se expresan (2006, p. 144). Por ende, este criterio plantea la relación que tiene un producto original frente a una obra referente al considerar para su evaluación los patrones utilizados durante la construcción narrativa y/o estética de un filme.

En síntesis, la originalidad es un criterio útil para el análisis de este estudio, ya que representa uno de los juicios más debatibles que usan los críticos para evaluar los tres *live actions*. Estos productos al ser un *remake*, reinvención del concepto originario que respeta los puntos claves

de la obra base, deben presentar un cierto grado de originalidad de acuerdo al contexto actual. Por ello, es importante, para el crítico, evaluar qué tan novedosa ha sido la nueva producción frente a la obra de referencia: qué trae de nuevo y en qué aporta esta nueva reinención.

2.2.2.1.1. *Remake*

El *remake* es un término en inglés que significa “nueva versión”. Este consiste en realizar una nueva película con una narración y un título similar a la versión original. No trata de imitar al producto original, sino busca producir una reinención del concepto originario, al mantener solo algunos detalles claves e indispensables de la antigua trama. En palabras de I. Raya (2017), el *remake* es una fuente argumental prolífica en la industria cinematográfica, debido a que reutiliza personajes, espacios y relatos conocidos por el público para actualizarlos en su representación (p. 48).

Por otro lado, T. Leitch (2002) considera que el objetivo del *remake* no se basa en “trasladar un lenguaje, sino más bien una cultura, apelando al aura de sus originales filmes de arte, mientras domestica precisamente los elementos que crearon esa aura en primer lugar” (p. 56). Tomando en cuenta las dos perspectivas, el *remake* en el campo audiovisual puede considerarse como una herramienta didáctica, pues ayuda a fomentar el conocimiento y exploración de otras culturas: no solo sirve “para despertar interés en la muy a menudo ignorada producción cultural de otros países, ya que también puede ser el punto de partida de un auténtico diálogo intercultural entre dos formas diferentes de ver la realidad” (Cascajosa, 2005, p. 4).

A la vez, sirve para realizar un análisis de diálogo cultural establecido entre un texto primigenio y su nueva versión. En algunos casos, esta técnica suele emplearse, a beneficio de la producción, para alcanzar un mayor número de público y taquilla posible, a costa de crear

contenidos de carácter muy facilistas. Si bien realizar un contenido ligero o complejo no afecta directamente la calidad de un filme, la finalidad de producir un *remake* se basa en que no solo debe ser un producto de consumo masivo, sino que contribuya al desarrollo creativo-artístico del cine (Orellana, 2017, p. 60). Es decir, no debe ser una réplica exacta de su obra predecesora, sino debe plantear nuevos cambios en la narración y/o estética que le sumen valor a la película.

Por otro lado, J. Forrest y L. R. Koos (2002) explican que el *remake* funciona como “un fenómeno industrial y cultural que gracias a la dialéctica establecida entre el original y la versión puede ofrecer una visión enriquecedora de toda una variedad de elementos” (pp. 4-5). No se trata de establecer jerarquías entre qué película realizó un mejor planteamiento, sino en reconocer las diversas y diferentes posturas que tienen las múltiples culturas frente a una temática en particular.

Por esta razón, el *remake* es un concepto esencial para el estudio, no solo porque las películas del análisis son de este carácter, sino porque sus producciones, pasar de un animado a una acción en vivo, han planteado en la cultura de la crítica grandes interrogantes: ¿es necesaria la reinención de los clásicos animados a un formato que solo tiende a mostrar ostentosas imágenes? ¿Estos *remakes* logran contribuir al desarrollo y progreso del arte fílmico?

De acuerdo con L. Grindstaff (2002), “El realizador del *remake* [...] debe creer que la pregunta narrativa en particular sigue siendo convincente y, por lo tanto, vale la pena volver a contarla” (p. 342). Al parecer, *The Walt Disney Company* apuesta más por la recaudación financiera que por la finalidad que plantea la realización de un *remake*, al menos, desde las perspectivas de varios críticos del NSFC.

2.2.2.1.2. La intertextualidad

En el campo del análisis del discurso se aborda el estudio de la intertextualidad, ya que es considerado como un complemento esencial para el análisis lingüístico. Si bien este concepto es abordado principalmente por los críticos y teóricos de la literatura, también puede estudiarse en otras disciplinas humanísticas. El término fue acuñado por J. Kristeva (1967) y su aportación tiene su origen en el estudio del dialogismo implantado por el crítico ruso Mikhail Bakhtin. De acuerdo con la autora, “todo texto se construye como un mosaico de citas, todo texto es la absorción y transformación de otro texto” (1969, p. 85). Es así como se establece la relación entre un texto y otro.

Es relevante mencionar que este concepto se abordará desde la perspectiva de Kristeva, pues no busca delimitar bases claras para regir la aplicación práctica del concepto -tal como lo hace Genette- (Jenny, 1982, p. 39), sino que intenta definir la intertextualidad en el campo del análisis del discurso crítico. Kristeva habla de la intertextualidad “como un elemento importante en la generación de textos, y se utiliza, asimismo, como sinónimo de ‘permutación de textos’ para referirse al carácter subjetivo y comunicativo de la escritura” (González, 2003, p. 122). Por ello, se dice que esta trabaja con la copresencia de textos.

El término es aplicado por la crítica para designar un fenómeno esencial en toda evaluación comparativa: “el hecho de la presencia, en una determinada obra, de rasgos temáticos, estructurales o estilísticos de textos de otro u otros autores que, mediante citas, alusiones, recreaciones, parodias u otros procedimientos, quedan integrados en su tejido textual” (González, 2003, p. 105). Es gracias a la intertextualidad que los críticos se plantean preguntas acerca de lo que sucede en la producción de una obra o un proyecto con la finalidad de hallar las relaciones entre estos y sus fuentes antecesoras.

Si bien los críticos han considerado las obras cinematográficas como un arte autónomo, la intertextualidad ha descartado este planteamiento, puesto que estos “han sido propensos a justificar la valoración de una película con el argumento de que es similar a una obra de arte ya establecida: una novela particular, una obra de teatro o pintura, por ejemplo” (White, 1992, p. 3). Por ende, para los críticos es relevante que el autor introduzca una nueva forma de lectura que destruya la concepción lineal de la obra referente para que así su labor pueda considerarse como parte de una multiplicidad de obras antecesoras que buscan brindar un significado propio.

En consecuencia, se puede entender, a modo de ejemplo, que en “el caso de Los Simpson, serie animada que podría estudiarse desde lo intertextual y lo paródico en la medida que los espectadores, si es que conocen las referencias, podrían decodificar el discurso y lograr una lectura totalmente nueva y lúdica” (Macedo, 2008, p. 7). Es así cómo funciona la intertextualidad en las artes. De esta manera, su uso correcto consiste en ofrecer nuevas significaciones y diálogos que estimulen, tanto el conocimiento como las analogías que tomen de obras referentes; es decir, debe existir “una relación entre ellos, en un espacio que trasciende el texto como unidad cerrada” (Villalobos, 2003, p. 137). De esa manera, existirá una reciprocidad entre los textos, más no la reproducción de una misma obra artística.

De acuerdo con E. Taborda (2015), una película logra obtener un alto valor estético y cultural cuando el director es “capaz de extraer o encontrar estructuras en sus experiencias para que se pueda producir el encuentro con la elaboración, que lleve a la conectividad y a la expresividad de la película” (p. 300). Así, se pone en juego y en criterio de juicio el nivel de intertextualidad que el director emplea para llevar a cabo su obra: el hombre como un ser dialógico y el texto como un producto de cruces de lenguajes (Bajtín, 1982, p. 334). Este criterio se emplea en

diversas áreas del cine como el guion, el cual toma referencias de libros literarios; el arte, de las pinturas o fotografías; el sonido, de maquetas sonoras antecesoras; entre otros.

En conclusión, la intertextualidad permite explicar el por qué los críticos del NSFC analizan las tres películas mediante comparaciones entre los *remakes* y los originales de los 90, en base a los elementos del guion, dirección y estilo visual. Es más, en algunas ocasiones recurren a los referentes literarios de estos clásicos animados. Los críticos, al identificar y examinar los discursos ajenos extraídos de la obra referente, pueden evaluar qué tan original es la nueva propuesta que brindan los realizadores, pues no solo se trata de tomar referencias, sino actualizar los temas dentro del contexto de esta otra época, según la visión propia del artista.

2.2.2.2. La emocionalidad

Bach y Darder (2002) han definido la emoción como una “respuesta personal y singular a los procesos significativos de nuestra vida. Esta respuesta es fruto de la combinación de un conjunto de factores internos y externos, innatos y aprendidos que no pueden ser considerados aislados” (p. 32). Por ello, esta depende de la evaluación subjetiva que realice el espectador frente a las situaciones que se le muestran en pantalla, las cuales están condicionadas a sus conocimientos previos y objetivos personales, ya que las emociones son respuestas innatas que están conformadas por componentes fisiológicos, cognitivos y conductuales.

De acuerdo con Conde e Iturrate (2003), el espectador no es un agente pasivo, por lo tanto, las reacciones que tengan frente a un contenido audiovisual dependen, en gran medida, de factores individuales; por ejemplo, su nivel de empatía o el proceso de identificación, ya sea con el personaje o sus experiencias vividas cercanas o alejadas de la trama de la historia (p. 172). Por ende, es muy común observar que múltiples espectadores entablan ciertos lazos de afectividad

hacia una determinada obra cinematográfica, debido a que lograron identificarse con determinados factores expuestos y narrados dentro de la película.

La finalidad de esta combinación del cine con las emociones garantiza al crítico del cine un proceso de educación integral caracterizado por el sentido de globalidad del ser humano: “una buena película, en sentido propio o figurado, nos trastorna, es emocionante” (Jullier, 2006, p. 128). De este modo, “la intensidad de la emoción dependerá directamente de la importancia que le otorguen a la información recibida, pudiendo desencadenar disfunciones intelectuales o trastornos emocionales” (Cutillas, 2018, p. 52).

Según Jullier, la emoción es un criterio común en el que se basa la crítica. En esta se evalúa el nivel de placer que produce una obra al espectador, la cual está ligada a su juicio del gusto. Así, “a los expertos (...) no les disgusta en absoluto sentirse emocionados en cierta manera, aunque las razones que les impulsen a apreciar dicho efecto y el abanico de los medios que otorgan al autor para conseguirlo a veces son muy distintos de un grupo al otro” (2006, p. 91). De acuerdo con G. Smith, “la película no hace sentir a la gente [...], sino que les invita a sentir de determinada manera, y cada cual aceptará o rechazará el ofrecimiento [...]. Esta invitación no es única, sino que se despliega a lo largo de la película en una sucesión de exhortaciones que el espectador acepta o rechaza a cada paso” (Citado en Zumalde, 2011, p. 339).

Así, el impacto emocional que tiene cada filme varía, de acuerdo con el espectador. Si bien la emoción se presenta como un proceso fisiológico, cognitivo y conductual, este requiere de una etapa de reconocimiento, pues no solo se trata de sentir emociones, sino de decodificar los mensajes cifrados que van dirigidos a un espectador que se encuentra en una posición inversa a la suya. Del mismo modo, estos son reforzados gracias al lenguaje audiovisual que el director

ha decidido aplicar en su película. No obstante, “este proceso no solo depende de la capacidad del espectador, también depende de las características del propio material audiovisual, de lo creíble que pueda lograr ser. La credibilidad es patrimonio de la técnica narrativa, mientras más perfecta sea la técnica, mayor será el grado de credibilidad” (Conde e Iturrate, 2002, p. 150).

En suma a ello, K. Castro y J. R. Sánchez (1999) explican que los personajes animados deben recurrir al uso de patrones distintos a los que se utiliza en las películas de acción real, si es que buscan transmitir emociones. Para esto, los realizadores recurren a la exageración de expresiones faciales, pues es la parte más expresiva de todo ser (p. 136). Este punto es relevante para los objetos y animales que cobran vida, pues esto les brinda una identidad propia, por lo que despertarán distintas emociones al verlos “actuar”. De esta forma, este criterio se sustentará en el grado de efectividad que el realizador ha empleado en su película para transmitir emociones, de acuerdo con la historia que busca narrar y a los personajes que desea presentar.

2.2.2.3. La *performance* del elenco actoral

La *performance* es un vocablo inglés que significa actuación, representación e interpretación, cuyo origen proviene del teatro, pero con los años se ha ido aplicando a otras artes, como en el cine. Su concepto se basa en el resultado de la ejecución o acción que realiza un grupo de artistas. Es así que una acción se produce en toda *performance* (Pavis, 2008, p. 2). Esto ubica al teatro y al cine en un punto de encuentro y desencuentro, pues la base de estas disciplinas es la actuación. Sin embargo, siempre han existido parámetros comparativos entre ambas, en la cual destaca la espontaneidad momentánea.

De acuerdo con G. Suarez (2016) y B. Ruiz (2008), el cine se rige a técnicas de actuación que tienen como finalidad explotar la espontaneidad de los actores para conseguir actuaciones

únicas, debido a que estas no pueden ser alteradas posterior a su grabación. En cambio, en el teatro los directores buscan hacer de la partitura física y vocal del actor un objeto de arte definido y reproducible para cada puesta en escena (p. 106; p. 206). Por ende, la espontaneidad para los actores del cine es de suma importancia. Sin embargo, si bien se plantea la necesidad de esta herramienta en la práctica del actor para que su interpretación no pierda la vitalidad y la naturalidad, la verdadera espontaneidad reside en la que viene después, y está más allá de la técnica y precisión actoral (Barba y Savarese, 2010, p. 259).

El actor, al brindar una espontaneidad verdadera a su personaje, le atribuye transparencia y personalidad a su interpretación. Este es el instrumento que le sirve al crítico para realizar juicios con respecto al *performance* del elenco actoral de una película. No obstante, este cuenta con ciertas complicaciones. Según G. Suarez (2016), el conflicto que plantea el tratamiento de la espontaneidad es la búsqueda de una definición estética por parte del artista, pues él define los lineamientos que sirven para la construcción de un discurso estético (p. 107).

El naturalismo es otra característica base que se les pide a los actores, por parte de los directores y los críticos, para brindarle vida verosímil a sus personajes. Este elemento reclama dos tipos de argumentos para realizar una valoración: “Por un lado, el fingimiento de la indiferencia ante los dispositivos técnicos propios del rodaje. Por otro lado, la exigencia de componer y caracterizar personajes, es decir, de cambiar para cada papel” (Mauro, 2014, p. 53). Este último permite entender por qué algunos actores de los *remakes* analizados por los críticos son comparados con papeles que han protagonizado antes de realizar el rol de las nuevas películas.

Finalmente, la verosimilitud está ligada al naturalismo. Es mediante esta que “la representación se halla en correspondencia con las pautas culturales, históricas y genéricas a las que pertenece,

y garantiza la transparencia de la representación hacia su referente” (Mauro, 2014, p. 53). Por ello, los actores logran poseer características físicas y actitudinales que no poseen en la vida real (Fulca, 2018, p. 38). De este modo, estos tienen la tarea de buscar y lograr ser lo más parecido al personaje para que su *performance* consiga ser convincente no solo para una audiencia, sino también para que encaje en la narración de la historia.

En algunas ocasiones, la *performance* del actor es influenciada por la personalidad del artista que lo interpreta -concepto del estilo personal- por dos razones: porque el director confía en qué la personalidad del actor le suma al personaje o porque el *performance* no ha logrado adquirir espontaneidad, verosimilitud y naturalismo bajo la mirada del analizador. En conclusión, los actores comienzan a interpretar un personaje en el que no solo conjugan los rasgos dominantes de su cuerpo y su personalidad, sino también bajo las convenciones, ya antes mencionadas, y en las cuales los críticos buscan sustentar sus valoraciones frente a este criterio.

2.2.3. La crítica y su influencia

La crítica no ha logrado obtener una gran influencia sobre la producción del cine. No obstante, frente al espectador, la influencia que ha obtenido es un poco mayor que la primera. Durante años, se han realizado diversas investigaciones, en las cuales se han demostrado, en parte, que los discursos críticos han servido como un predictor del éxito de un filme. Esta predicción no solo se basa en las críticas, sino en un conjunto de factores que influyen en la consagración cultural de una película: “las críticas, las nominaciones a un premio, la clasificación, el momento en que se estrena, si es una secuela (...), son todas variables significativas para explicar el éxito o fracaso de taquilla de una película” (Weissmann, 2008, p. 36).

V. Weissman, M. P. Allen y A. E. Lincoln (2004) se preocuparon por hallar una respuesta a los efectos que ha causado la crítica contemporánea, profesional y de reconocimiento popular sobre la consagración cultural de las películas americanas. De acuerdo con ellos, los discursos críticos que se emplean sobre una película en específico le otorgan una valoración cultural al filme y al equipo principal que hizo posible su realización, en especial al director. Esto se debe a que cuando una película recibe una premiación no solo se está felicitando el producto final, sino también a las mentes creativas y culturales que realizaron ese proyecto.

Por consiguiente, los discursos críticos logran posicionar al director como el principal agente creativo que puede “trascender las limitaciones comerciales impuestas por la industria del cine e impartir sus propias visiones artísticas, únicas y personales en sus películas” (Stoddart citado en Allen y Lincoln, 2004, p. 878). Es justamente este último punto lo que el crítico termina analizando para determinar si el filme acredita o no una consagración por la manera en la que fue pensada y producida. En la mayoría de los casos son los críticos, quienes logran atribuirle los resultados de la valoración de determinados elementos cinematográficos, -como el guion, el arte o el sonido-, a los directores generales. De esa manera, se evidencia lo que la teoría del autor plantea, es decir, entender al director como el único artista responsable de una película, pues él toma las decisiones finales creativas de cada departamento.

En conclusión, es importante reconocer que, si bien la crítica del cine no influye directamente en la producción cinematográfica, esta sí puede lograr influenciar al espectador, si se considera quien es el equipo realizador. No obstante, esta influencia está más marcada por el conjunto de factores que influyen en la consagración cultural en la industria del cine: nominaciones de premios a departamentos o áreas específicas, las reseñas filmográficas, las críticas especializadas, entre otros.

2.2.4. Medios de comunicación y asociaciones de la crítica cinematográfica

El desarrollo de la crítica del cine ha cumplido un rol relevante en los medios de comunicación. Así, en las últimas décadas, el acceso del público a las críticas de cine se ha ido incrementado cada vez más en diversos medios masivos como, por ejemplo, en la prensa diaria, las revistas especializadas, los blogs o en las páginas de Internet (Esqueda y Noguera, 2011, p. 90). Por ello, ahora la eficacia de la crítica se basa en la difusión que puede obtener entre los lectores bajo diversos tipos de medios. Además, en estos se encuentra el alcance de su influencia.

La abundancia de las críticas con respecto a los estrenos de las películas ha ocasionado que diferentes medios de comunicación se especialicen en esta temática de interpretación fílmica, como las plataformas virtuales orientadas a brindar todo tipo de información sobre películas. Las más reconocidas por su banco de datos cinematográficos gratuitos en Internet son IMDB (*Internet Movie DataBase Ltd.*) y *Rotten Tomatoes*. Ambas actúan como reseñas de películas y se encargan de recopilar artículos de críticos fanáticos, profesionales y especialistas.

En conjunto con las páginas webs se encuentran diversas revistas especializadas en la rama del cine, así como múltiples periódicos y/o diarios que le dedican un espacio determinado a la crítica, pero ambas cuentan con diferentes lineamientos y alcances. La misma configuración de la crítica diaria cuenta con evidentes limitaciones de alcance y tiempos de entrega frente a las revistas semanales o mensuales. M. Del Pozo (1970) explica que esto se debe a tres puntos en específico:

En lo que se refiere a la “persistencia de la crítica” las revistas tienen una gran ventaja sobre el periódico, pues por lo general suelen seguirse leyendo más allá del plazo de vigencia de cada

número. Por otra parte, el crítico de revista tiene más tiempo para preparar con esmero su reseña, libre de las prisas de cierre de los diarios, mejorando la calidad de su trabajo y el prestigio de su firma. En tercer lugar, las revistas tienen una difusión a escala nacional, por lo que ganan en extensión lo que puedan perder en rapidez (p. 39).

Explicar el alcance y las limitaciones que tienen los diversos medios de comunicación permite reconocer que los críticos especialistas cuentan con espacios masivos, cada vez más grandes y diferentes entre sí, para poder comunicar sus apreciaciones y/o valoraciones con respecto a películas de estrenos. Además, identificar las características de los distintos medios posibilita distinguir qué tanto los integrantes de las asociaciones de críticas del cine cuentan con gran repercusión y alcance masivo.

Las asociaciones de los críticos están conformadas por diversos profesionales que contribuyen al estudio de las artes y al desarrollo del campo del entretenimiento. Sobre todo, buscan reconocer los logros más importantes de la industria cinematográfica. Cada asociación, aparte de emitir artículos sobre el cine, otorga reconocimientos mediante premios anuales como incentivo a las producciones cinematográficas destacadas, tanto local o extranjeras, con la finalidad de llamar la atención del público respecto a los mejores productos audiovisuales realizados cada año. Estas premiaciones están basadas en los votos de los integrantes de estas asociaciones y se encuentran evaluadas bajo ciertos criterios estéticos.

En Estados Unidos existen diversas asociaciones que han obtenido reconocimiento a escala mundial, gracias a los festivales y premiaciones que realizan todos los años por transmisión televisiva u online. Entre ellas están *National Society of Film Critics (NSFC)*, *National Board*

Review of Motion Pictures (NBR), *Hollywood Foreign Press Association* (HFPA), *Los Angeles Film Critics Association* (LAFCA), *New York Film Critics Online* (NYFCO), entre otros.

Específicamente, para esta investigación se tomará en cuenta solo a *National Society of Film Critics* (NSFC), debido a que esta sociedad representa la crítica cinematográfica de los Estados Unidos y porque sus miembros son los principales críticos del cine del país, quienes redactan para revistas y diarios especializados. Entre sus fundadores se encuentran críticos afamados como Pauline Kael de *The New Yorker*, Hollis Alpert de *Saturday Reviews* y Joe Morgenstern de *Wall Street Journal*. Actualmente, la asociación se encuentra a cargo de Justin Chang, redactor de *Los Angeles Time*.

Cabe resaltar que los críticos cuentan con una amplia influencia en estas asociaciones. Sin su aprobación, las películas no lograrían obtener un reconocimiento frente a festividades de gran importancia. La finalidad de describir qué son las asociaciones de la crítica y qué aportan dentro de la industria cinematográfica se debe a que este es el espacio social de los críticos. Este permite otorgar una consagración cultural a determinadas obras mediante premios físicos reconocidos e importantes, así como usar los diferentes medios para proclamar artículos críticos propios que manifiesten sus evaluaciones y/o apreciaciones personales.

2.3. De la animación al *live action*

En este capítulo, se busca explicar cómo el campo de la animación ha evolucionado a un mundo cada vez más digital y ostentoso. No solo se explicará la importancia del lenguaje de la animación en la industria del cine, sino también se detallará cómo las animaciones han logrado mezclarse con las producciones de películas de acción en vivo. Por consiguiente, este capítulo se presentará como una sección contextual, la cual permitirá al lector entender el entorno en el

que se encuentra el corpus del estudio. A la vez, aportará a la comprensión del por qué los críticos especialistas del NSFC realizan comparaciones entre los elementos de la animación y los elementos cinematográficos al analizar los *live actions*.

2.3.1. La animación

De acuerdo con G. Lucci (2005), desde sus inicios, el cine de animación “puso de manifiesto una autonomía de lenguaje que lo caracteriza (...) como técnica expresiva original, cuya historia se desarrolla en paralelo a la del cine que llamamos ‘del natural’” (p. 6). Esto se debe a que este tipo de cine le dio vida a los dibujos de criaturas, objetos y personas a través de una ilusión de movimientos que supone el registro de fases de una acción imaginaria creada por ilustradores imagen por imagen, con la finalidad de brindarles una unidad ficticia. Por ello, “el arte de otorgarle movimiento a los objetos es conocido como animación” (Duque, 2004, p. 10).

El concepto se aplica mayormente a objetos y animales que no tienen la misma capacidad de comunicación que el humano. Por eso, animarlos significa hacer que estos se muevan de una manera realista. La capacidad de este lenguaje ha permitido que varios realizadores se dediquen a reflejar realidades y educar valores mediante el universo animado, pues este se muestra como un lugar encantador, en el cual la magia es la base; además, constituye uno de los mejores mecanismos para aplicar su enseñanza (Castro y Sánchez, 1999, p. 110).

Por ende, se dice que la animación es una forma de representar la vida o, al menos, de entenderla. Según F. Loscertales (1998), la animación deforma, en parte, la realidad; esta característica, aplicada intencionalmente por los realizadores, sirve de bocina amplificadora para captar la atención del receptor y lograr una fuerte fijación en su memoria (p. 85). No se debe olvidar que inicialmente estas producciones van dirigidas a los infantes de la casa y son

ellos quienes reciben la realidad deformada, pero no de la misma forma en la que lo hacen sus padres. Esto se debe a que los niños son más impresionables por la estética del producto (formas, colores, entre otros), que por el diálogo en sí (Loscertales y Núñez, 2007, p. 761).

Por esa razón, la estética de los personajes y los escenarios son fundamentales para los productos animados. F. Thomas y O. Johnston (1981) aseguraban que, para atrapar la atención del espectador y poder introducirlos dentro de un mundo imaginario, es vital construir personajes que transmitan emociones y estén situados en acontecimientos reales y cotidianos; de este modo, aquel podrá ver reflejadas sus emociones en los personajes (p. 20). Así, si un personaje transmite tristeza por una situación no alejada de la realidad, el espectador también se sentirá triste, pues en su mente el personaje será tan real como él.

Para lograr esta conexión de personajes no realistas con personas reales, este género cuenta con teorías múltiples que permiten manifestar su riqueza, al demostrar sus posibilidades para el desarrollo creativo y cognitivo de los niños en el aula, y en su interrelación. La teoría considerada como la base de todo buen animador fue escrita por dos de los animadores de *Walt Disney*, F. Thomas y O. Johnston. Estos presentaron a la sociedad doce principios de la animación que “aúnan aspectos relativos a las leyes de la física, la personalidad y procedimientos técnicos de animación principalmente” (Eguaras, 2015, p. 15).

Estos doce principios es lo que hace que el género de la animación cuente con un propio lenguaje que le permite ser único y diferente al de la acción real o “natural”. A la vez, estos demuestran el interés de *Walt Disney* por configurar determinados procesos y estilos que lo llevaron a ser reconocido como el mayor referente de producciones animadas (Eguaras, 2015, p. 14). El hecho que *Disney* olvide esta finalidad por su deseo de querer realizar animaciones

más realistas es lo que está siendo duramente juzgado por la crítica, ya que, gracias a sus animados, la productora logró ser afamada por su gran aporte cultural en el campo de la animación; si bien los *live actions* sobresalen por sus técnicas, las animaciones también logran reunir distintas formalidades, estéticas y argumentos narrativos (Porto, 2014, p. 42).

2.3.2. El realismo en las animaciones: los *live actions*

Las primeras incorporaciones de los *live actions* en la animación, en español más conocidos como imágenes de acción real, se llevó a cabo en 1923 por la compañía *Walt Disney*. La primera película corta que se presentó en esta versión se tituló como *Alice's Wonderland*, en la cual se mezcló la actuación de actores reales con el mundo animado del país de las maravillas. Esta tenía una duración de diez minutos y la narración se alejaba completamente de la historia original de Lewis Carroll. Pocas semanas después de su producción, el estudio se declaró en bancarrota y tuvo que cerrar, por lo que no logró sacar al mercado el filme.

Con el transcurso del tiempo, el concepto de *live action* fue cambiando, además de ser observado desde diferentes puntos, pues la era digital permitió que las películas aceleraran su proceso de transformación. Esto permitió que la audiencia visualice imágenes increíbles, las cuales las grandes producciones cinematográficas no pudieron crear en las décadas pasadas. De acuerdo con L. Schlögl y N. Zagalo (2019), en los últimos años, el repertorio de *Disney* ha planteado no solo un aumento y apego considerable de adaptaciones cinematográficas que parten de la animación a la acción en vivo, sino que también ha inscrito tipos de adaptaciones que van desde las modificaciones narrativas y extensiones de la historia hasta los *remakes* de primeras versiones (p. 158). Es por ello que en la actualidad se les reconoce a las últimas películas de *Disney*, los filmes de esta investigación, como *remakes* en formatos de *live action*.

Frente a este hecho, S. WonChan (2013), menciona que “la película animada y la película de acción real, aunque ambos en la misma categoría como filme, se han distinguido claramente como áreas diferentes. Sin embargo, recientemente la frontera se ha vuelto borrosa y ha habido un número creciente de cineastas que cruzan al otro territorio” (p. 3). Así, para el autor, ese nuevo territorio está conformado por la combinación de las películas de animación y las películas de acción real, los cuales cada vez se están mezclando más en la actualidad.

S. WonChan (2013) define al *live action* como el “adecuado para entregar historias e imágenes realistas por su naturaleza de mostrar el mundo real y los seres humanos reales con los que nos podemos identificar” (p. 5). Desde la perspectiva de O. Johnston y F. Thomas (1981), este representa “la filmación de actores (o animales) que realizan escenas planeadas para personajes de dibujos animados antes de que comience la animación, en comparación con la "animación regular", que se desarrolla completamente a partir de la imaginación de un artista” (p. 319).

Por consiguiente, se puede decir que el formato *live action* es una manera de hacer películas, en la cual se busca grabar acciones reales con actores de carne y hueso para después crear imágenes generadas por computadora a partir de los movimientos captados. Anteriormente, algunas películas de acción en vivo utilizaban actores reales junto con personajes animados. Pese a ello, lo que ahora plantea *Walt Disney* con sus nuevas producciones es que todos los personajes, sean míticos/fantásticos o animales, adquieran visualizaciones realistas.

Gracias a las herramientas tecnológicas, como el CGI, han aparecido nuevos términos que han ido confundiéndose y/o comparándose con el *live action*, como el fotorrealismo que busca generar e imitar completamente por computadora todos los movimientos de los personajes. Dentro de la crítica se han generado dudas sobre cómo realmente se producen estas películas

para poder definir los elementos a evaluar en el logro técnico, si es que el filme se ha desarrollado exclusivamente por computadora o por el *performance* actoral, de haber sido realizado en base a acciones de actores reales con la mezcla tecnológica.

Esta confusión aplica para *The lion King* (2019), pues algunos críticos confirman que fue desarrollada netamente por un ordenador, pero otros aseguran que fue construida por CGI. Esto se debe a que Rafiki ha sido creado por una serie de movimientos captados a través de un actor. Definir este concepto permite entender por qué el crítico busca analizar y preguntarse si es útil e importante realizar una combinación de los elementos del cine de acción en vivo con los de la animación.

2.3.2.1. La magia del CGI

La técnica digital que ha revolucionado la industria del cine en las últimas décadas es el CGI (imagen generada por computadora). Mediante esta se confirman las facilidades que puede brindar la tecnología al equipo de producción cinematográfico al momento de elaborar paisajes o seres vivos en un formato realista. Esta técnica inició en el campo de los videojuegos, luego incursionó en el ámbito del cine sin tanto éxito. No es hasta en 1993 que se logró observar uno de los mayores avances de esta tecnología en *Jurassic Park*, película que demostró al mundo la posibilidad de crear seres vivos completamente por CGI.

Tanto ha sido su evolución desde los años 90, incluso dentro del área de los efectos especiales, que varios especialistas mencionan que en la actualidad es difícil distinguir qué partes de un filme han sido generadas o no por un ordenador. Esto se debe a que cuando se elaboran los objetos dentro del CGI se puede prestar atención a los detalles específicos del producto: sombras, volúmenes e iluminaciones. Por este motivo, las “arquitecturas, explosiones o

personajes creados por computadora crean en el espectador con más eficacia la sensación de ser reales, ya que presentan características muy similares a las que tienen los objetos y los seres vivos reales que existen en el mundo” (Rupnik, 2018, p. 46).

El CGI también se ha introducido en la animación. En 1995, Pixar estrena el primer largometraje animado generado netamente por el CGI, *Toy Story 1*. Este éxito llevó a la productora a ser una de las pioneras en la animación del 3D CGI. Por ende, se puede decir que este tipo de películas buscan sumergir al espectador en una experiencia multimedia convincente mediante imágenes generadas por computadoras que muestran tomas imposibles posibles en un mundo real (Gutiérrez, Thalmann y Vexo, 2004, p. 5).

Pero, por supuesto, no hay que olvidar que, por muy buena que sea la calidad del CGI, la película no será considerada buena, si es que su historia o dirección no son elementos fuertes, lo mismo ocurre si es que la imagen generada por computadora es inferior al argumento (Rupnik, 2018, p. 48). Al final, para la crítica, el CGI no es un elemento que puede brindar una calificación total a una película, pues esta se analiza mediante la relación que guarda con otros elementos del cine.

Para evaluar este logro técnico la crítica tiene en cuenta ciertos requisitos técnicos, pero estos no siempre son proporcionales al nivel de valoración de los expertos, ya que es muy difícil que el crítico sea un erudito o aficionado a los conceptos o elaboraciones técnicas a los que recurren los editores de cada filme (Jullier, 2006, pp. 141-142). Por tal razón, la evaluación que se realiza al CGI está ligada más a la percepción que tiene el espectador frente a estos efectos especiales: si es que estas recreaciones virtuales se logran visualizar como hechos u objetos realistas o no. En el caso que no lo sean terminan provocando el rechazo del espectador.

No se puede negar el avance de esta tecnología, pues ha elevado el realismo de las imágenes dentro de las animaciones. El “CGI está creando un grado cada vez mayor de verosimilitud, en la medida en que la animación se usa regularmente en películas que no están animadas abiertamente para mejorar o multiplicar representaciones de la vida real” (Hilty y Pardo, 2011, p. 17). No obstante, según Jones y Moore-Russo (2012), aún quedan muchos desafíos que debe superar, como la mejora del fotorrealismo en cuanto a texturas y materiales (p. 51). El fotorrealismo es un campo que actualmente está descubriéndose poco a poco y, en el peor de los casos, también está ocasionando confusiones sobre los términos y procesos con el CGI.

Finalmente, el CGI “ha hecho que el acto de crear sea más fácil que nunca, como crear los efectos convincentes incluso para las historias más extravagantes, sin embargo, como cualquier herramienta poderosa, cuando el 3D CGI está mal manejado e implementado los resultados pueden ser desastrosos” (Agustina, Fauziah y Utami, 2017, p. 6). Por ello, el uso correcto de esta tecnología ha llevado a las películas de *remake* en formato de acción en vivo a un éxito taquillero, pues estas “demuestran que han conseguido captar la atención de su público, combinando en este caso la nostalgia con el asombro producido en la audiencia al volver a ver sus historias favoritas de una forma mucho más moderna y real” (Rupnik, 2018, p. 61).

Al reconocer esta herramienta, se podrá visualizar qué aporte ha traído al cine. Además, esta nueva innovación permite al crítico realizar ciertas apreciaciones de valoración con respecto al empleo de esta potente herramienta digital, que produce historias con una mayor calidad visual y estética que impactan emocionalmente de manera única a cada espectador.

2.3.2.2. Masahiro Mori: El valle inquietante

La teoría del “Valle inquietante” (*The uncanny valley*) fue creada por el robotista japonés Masahiro Mori en 1970. Esta nació en el campo de la robótica: Mori buscaba encontrar el impacto psicológico que causaban las prótesis de manos. Él afirmaba que estas pueden ser una copia exacta tanto del color y forma de una mano real, sin embargo, cuando la persona entraba en contacto con ella, al evaluar su temperatura o textura, esta causaba una sensación extraña (Mori, 2020, p. 90). Si bien no se logró sustentar esta teoría, pues Mori nunca presentó datos específicos para respaldarla, algunos investigadores lograron validarla años después, cuando los robots industriales y humanos entraron en vigencia.

Para poder justificar lo planteado, Mori desarrolla dos gráficos matemáticos. Como se puede observar en la figura 1 y 2, en el primer cuadro se mide el nivel de empatía de los espectadores frente a estos artefactos robóticos y en el otro, las valoraciones del movimiento que tienen estas entidades de análisis. En palabras de C. Mejía (2013), Mori propone en uno de sus cuadros [figura 1], el nivel de “afinidad que una persona siente respecto a un objeto que está en función del parecido con la forma humana. De esa manera, cualquier cosa o ser, entre más se parezca a un ser humano, más comodidad nos hace sentir” (p. 26).

La gráfica presenta una curva en ascenso a medida que aumenta el parecido, no obstante, llega un determinado punto en el que tal semejanza se presenta como algo cercano, mas no exacto a los rasgos físicos del ser humano. Así, “esa ligera imperfección hace caer la curva, y, por tanto, la afinidad de manera dramática; se observa cómo se intensifican los picos al agregarle movimiento [figura 2]” (Mejía, 2013, p. 26).

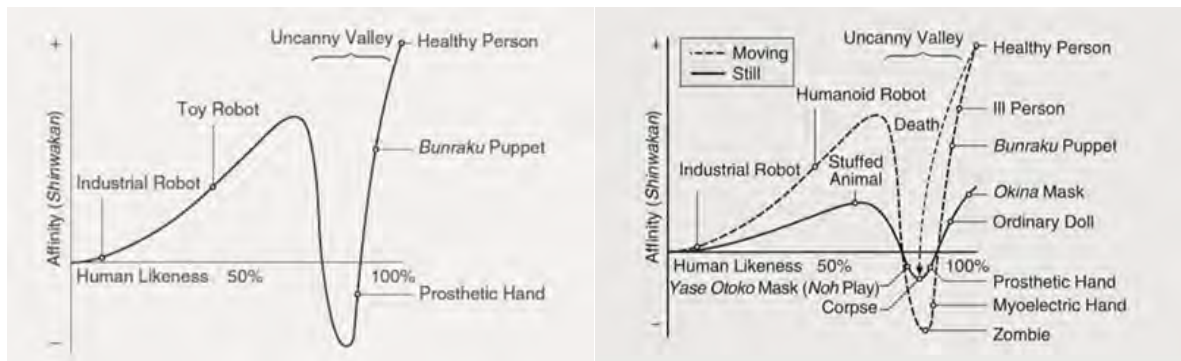


Figura 1 y 2. Gráfico de afinidad del espectador con respecto a las entidades robóticas

Siguiendo estos gráficos, la curva vuelve en ascenso hasta llegar al concepto de un ser humano saludable (*healthy person*), pues la teoría plantea que, mientras más idéntica sea la entidad robótica con un humano, el espectador genera una mayor afinidad con el ente robótico. Sin embargo, cuando el robot presenta un fallo entre tanta similitud se rompe la ilusión del espectador, por lo que produce su rechazo. Concretamente, ese descenso es nombrado por Mori como el valle inquietante.

Según Bautista y Martini (2014), la única manera de salir de ese valle es conseguir un grado creíble de realismo, en el cual se realicen mejoras a los rasgos existentes del robot para que, así, la semejanza logre evocar la imagen de un ser humano saludable (p. 2). De ese modo, el robot se estaría ubicando sobre el extremo derecho de la curva, al mostrar un nivel máximo de afinidad posible con el espectador.

Con la evolución de la tecnología, los realizadores de estos productos han perdido la libertad de poder manipular enormemente el tamaño, por ejemplo, de los ojos o la cabeza de un ente digital que aparenta ser un humano real (Stix, 2008, p. 28). Es más, los desarrolladores del CGI no son ajenos a este problema, pues “a menudo buscan formas de superar los efectos negativos del ‘valle misterioso’” (Diels, 2014, p. 75).

Ralph Eggleston, diseñador de producción en *Pixar Animation Studio*, menciona que, si el objetivo de una animación es crear seres humanos realistas, su producción corre el riesgo que los espectadores muestren cierto grado de rechazo o distracción cuando perciban algunas fallas o rarezas en la animación (Citado en Stix, 2008, p. 27). Para ello, Mori recomienda construir un mapa exacto del valle, porque permite comprender al animador/diseñador la naturaleza humana. Así, se establece una metodología de diseño de entidades no humanas con las cuales los espectadores pueden sentir una relativa comodidad. De esa forma, la clave es “enfocarse en el primer pico como objetivo fundamental y evitar el riesgo que conlleva el intentar llegar al pico mayor” (Bautista y Martini, 2014, p. 3).

En síntesis, el valle inquietante es “una teoría sobre las respuestas emocionales de los humanos hacia los robots y otras entidades no humanas pero realistas -en el sentido de verosímiles, uno de los principios importantes de la representación fantástica-” (Ballestriero, 2016, p. 105). Por lo tanto, los dibujos animados muestran un grado de empatía inmediata, mientras que las animaciones que se asimilan al aspecto humano se encuentran en el riesgo de provocar una sensación de inquietud al espectador. Es importante considerar esta teoría, pues varios críticos del estudio han desarrollado argumentos que son entendidos mediante este concepto. Además, el CGI y el fotorrealismo, al ser técnicas digitales que crean un mundo hiperreal, se encuentran sujetas a los parámetros de evaluación planteados por Mori.

2.3.3. Los esfuerzos de Walt Disney

El hecho de que *The Walt Disney Company* se encuentre produciendo con mayor regularidad versiones de *live actions* de sus clásicos animados ha llevado a que la crítica, tanto fanática y especializada, se pregunte: ¿Realmente estos nuevos formatos son necesarios para la industria

del cine? ¿En qué aportan, más allá de la innovación digital, estas películas ya conocidas que invitan al auto plagio?

Actualmente, estos *remakes* en versión de *live actions* han originado que la evaluación de los críticos sea influenciada, parcialmente, por el desarrollo y narración que han tenido los clásicos animados. Si bien, cada época y sociedad consume el arte acorde a su contexto y necesidades, los públicos siempre se encuentran cambiando y, por ende, los gustos también. No obstante, comparar diferentes artes de distintas épocas marcan un claro contraste en la forma de ejecución tecnológica y narrativa.

2.3.3.1. Críticas al mundo de Walt Disney

Después del gran éxito de *La sirenita* (1989), la compañía entra en su época de renacimiento: “en 1991, se estrena *La Bella y la Bestia*, con la que consiguió por primera vez que un largometraje de animación fuese nominado al Óscar a la Mejor película. En 1992, aparece *Aladino y la lámpara maravillosa* y dos años después, *El Rey León* (1994), que alcanzó uno de los primeros puestos en el ranking de las películas más taquilleras de la historia del cine” (Porto, 2013, p. 58).

De esa forma, como menciona A. Almerge (2012), “los años 90 supusieron un florecimiento de la esencia con la que *Disney* había alcanzado mayor reconocimiento a lo largo del tiempo: el cine de animación y, especialmente, las adaptaciones de grandes clásicos de la literatura infantil y juvenil (p. 7). Esta situación llevó al estudio a crear un mundo propio, en el que muchos niños lograron sentir comodidad con los temas desarrollados en sus animaciones, los cuales buscaban educar en determinados valores y formas de ver el mundo. Es así que “los pequeños han encontrado en los filmes de *Disney* un conglomerado de valores y, por lo tanto,

una visión sobre lo correcto en sentido moral” (Solano, 2008, p. 81). Así, este desarrolla y plantea conceptos sobre el “bien” y el “mal”, los cuales fueron implementados, cada vez, con mayor fuerza desde los noventa hacia adelante.

Walt Disney, al situarse como una industria cultural en el género de la animación, está sujeta a las evaluaciones de críticos especialistas, que buscan analizar su aporte cultural a la industria y a los espectadores. J. Wasko (2001) explica cómo estos valores se han ido expandiendo a través de los años. Además, menciona que los animados de la compañía no deben ser considerados como mero entretenimiento, pues han logrado crear un universo autónomo, en el cual se presentan valores consistentemente reconocibles a través de caracteres muy recurrentes, familiares y de temas muy repetitivos (p. 3). Por ello, al estar dirigidas a los niños, los contenidos que presentan han de ser evaluados y criticados, debido al rol que tienen en la cultura y al efecto en la audiencia infantil (Moran, 2016, p. 6).

Asimismo, la información que llega a través de los animados es capaz de provocar cambios en el niño, pues el mundo creado por *Disney* ayuda a potenciar su fantasía y creatividad, a la par que también se muestra como un transmisor de opiniones, juicios, valores y, en el peor de los casos, prejuicios y estereotipos, que se van marcando en la etapa de vida del niño(a) (Marín, 2017, p. 41). Otros autores consideran que estos animados “combinan una ideología de encanto y un aura de inocencia al narrar historias que ayudan a los niños a comprender quiénes son y de qué tratan las sociedades” (Giroux, 1996, p. 90). Es decir, que estas no representan ni un factor negativo, pero más allá de este debate, no cabe duda de que las elaboraciones de estas producciones siempre han estado bajo evaluaciones críticas.

Según J. Wills (2017), múltiples críticos han enfocado su atención no solo en las maravillas que *Disney* emplea para la ejecución de sus animaciones, sino también en cómo ha planteado los valores en las narraciones de sus obras (p. 119). Por lo tanto, varios estudios mencionan que *Disney*, además de entretener, busca educar valores muy conversadores como el respeto a la autoridad, la jerarquización social, el mantenimiento de la ideología patriarcal y el refuerzo de las diferencias raciales, las desigualdades de clase y el papel central de la familia nuclear familiar (Giroux, 1996; González, Villasuso y Rivera, 2012; López y De Miguel, 2013).

Finalmente, se busca explicar por qué las animaciones de los 90, en especial, *Beauty and The beast*, *Aladdin* y *The lion King*, son relevantes para la compañía *Disney*. Pero, sobre todo, se trata de comprender cómo es que los animados han servido para definir los autoconceptos de los infantes, y mostrar cómo estos elementos se han relacionado con el mundo para representar un valor cultural dentro de la industria del cine. Ello, al ser alterado en nuevos formatos, origina que estos elementos de autoconceptos planteen otros objetivos que no buscan sumar, al menos desde la perspectiva de la crítica, al desarrollo del mundo cinematográfico.

2.3.3.2. Holbrook: El factor nostalgia

El concepto de nostalgia se ha definido como “la tristeza con que una persona recuerda épocas o personas del pasado a las que se siente vinculada afectivamente” (Aguilar, Brosa, Etxabe, Morán, Pérez y Tarín, 2013, p. 772). Por ende, se dice que es un sentimiento de añoranza que vincula experiencias emocionales pasadas con el deseo de recuperarlas. Dentro de un plano material, los objetos sirven como lazos afectivos para dichas memorias. Esto, en la cultura de venta, ha generado hábitos de consumo en distintos sectores generacionales con la intención de poner en venta nuevos productos que rememoren el pasado.

Este factor dentro del *marketing* ha permitido el desarrollo clave de un diseño sustentable, ya que, al *marketing* se le reconoce como “una herramienta fundamental para toda empresa que desee identificar necesidades y deseos, innovar, distribuir, fijar precios y promocionar bienes y servicios” (Acle y Burguete, 2014, p. 32). Por esa razón, los publicistas, al reconocer este deseo de añoranza, empiezan a evocar recuerdos de la niñez o juventud con la finalidad de que esos ‘sentimientos se transfieran a lo que venden en la actualidad’ (Solomon, 2013, p. 105). Esto termina originando el interés y fidelidad de determinados grupos generacionales que le permiten a las empresas incrementar las ventas y el consumo de sus productos y/o servicios. Es gracias a los estudios empíricos de M. B. Holbrook (1993) y R. M. Schindler (1994, 1996 y 2003) que se logra confirmar la teoría del factor nostalgia y su relación entre la edad (la brecha generacional), y el gusto por la nostalgia.

En palabras de Morris B. Holbrook y Robert M. Schindler, “a través de un proceso llamado vínculo nostálgico, el historial de interacción personal de un consumidor con un producto durante un período crítico de formación de preferencias que ocurre aproximadamente en la vecindad de los 20 años (más o menos unos años en cualquier dirección) puede crear una preferencia permanente por ese objeto” (2003, p. 109). Mediante ello, se puede entender la estrategia que plantea Walt Disney al traer sus clásicos animados, aquellos que pertenecen a una cultura global, a un formato nuevo que tiene un fuerte impacto en los *millennials* por la revolución tecnológica que conlleva estos *remakes* en formatos de acción real.

En conclusión, el anhelo cultural por una época pasada es la clave para el factor nostalgia, el cual conecta el pasado con el presente. Por lo tanto, “esta visión de la nostalgia combina la causa (nostalgia) y consecuencias (preferencias)” (Hallegatte y Marticotte, 2014, p. 84). Las personas, al consumir significados por la carga emocional que estos objetos proveen, generan

apegos emocionales y fidelidad al producto y, en algunos casos, a la marca misma. Varios de los críticos del estudio son conscientes que canalizar el pasado es la nueva estrategia de *marketing* de *Disney* para generar grandes ingresos a la empresa. No obstante, no consideran que esta estrategia sea un factor positivo para la industria del cine, pues estos productos no ofrecen un valor cultural como el que brindaban sus animados.



CAPÍTULO 3: DISEÑO METODOLÓGICO

3.1. Enfoque metodológico y tipo de investigación

Para alcanzar los objetivos planteados, se deben de considerar una serie de procedimientos que permitan descubrir y analizar los criterios estéticos empleados por los críticos especialistas del NSFC al evaluar las adaptaciones en formato *live actions* de los clásicos animados de los 90 producidos por la compañía *Disney*. Por lo tanto, la metodología de este estudio es fundamentalmente descriptiva, pues tiene como objetivo principal la evaluación de las características de herramientas particulares que describan su comportamiento y/o ejecución. De ese modo, se llevó a cabo la medición de variables y/o conceptos con el fin de desarrollar una descripción del fenómeno estudiado a partir de sus características.

Para ello, se cuenta con un enfoque cualitativo, el cual recogió información sobre los distintos tipos de criterios utilizados por los críticos especialistas en sus artículos de crítica. De estos, 11 críticas pertenecen a *Aladdin* (2019); 12, a *Beauty and the Beast* (2017); y 20, a *The Lion King* (2019). Así, el corpus está conformado por 43 críticas redactadas por 27 de los 63 críticos que formaban parte de la NSFC, al menos, hasta principios del 2020.

La NSFC se fundó en 1966 con la finalidad de promover los intereses mutuos de la crítica y/o realización cinematográfica. Esta asociación marca importantes diferencias frente a otras instituciones existentes: representa la crítica cinematográfica estadounidense contemporánea, debido a que, verdaderamente, es considerada nacional. Además, suministra al delegado crítico oficial de *National Film Preservation Board of the Library of Congress* y, en el extranjero, al representante oficial del FIPRESCI. Por otra parte, la membresía de esta asociación es por elección, pues los postulantes son evaluados por los miembros que lo integran, quienes están

conformados por críticos que redactan para medios destacados e influyentes. NSFC se reúne cada año para organizar los premios de la sociedad. De esta manera, se premian los mejores logros cinematográficos del año, si es que se ajustan adecuadamente a sus criterios evaluativos.

Los medios de comunicación que han publicado los artículos del análisis son *Time Magazine*, *New York Magazine*, *Vulture*, *Vox.com*, *Boston Herald*, *Los Angeles Times*, *Rolling Stone*, *Film Comment*, *Slate*, *Time out*, *Atlanta Business Chronicle*, *Christian Science Monitor*, *Chicago Tribune*, *The Wall Street Journal*, *Hollywood Reporter*, *Vanity Fair*, *Denver Post*, *Parallax View*, *Seattle Weekly*, *The Washington Post*, *Screen International*, *Emanuellevy*, *Variety*, *Av. Club*, *Boston Globe* y *America*. Entre estos 26 medios se encuentran diarios, revistas semanales y páginas webs muy reconocidas que cuentan con una gran repercusión en Estados Unidos.

Según Martínez-Salgado (2012), la investigación con un enfoque cualitativo busca alcanzar una profundidad de estudio sin que el tamaño de la muestra sea un factor importante, ya que se intenta “lograr que los casos elegidos proporcionen la mayor riqueza de información posible para estudiar en profundidad la pregunta de investigación” (p. 616). Por ende, la muestra de análisis no pretende ser exorbitante, pero sí contener una gran información de valor y, sobre todo, que haya sido brindada por personas con un gran reconocimiento cultural y de estatus dentro de la industria cinematográfica. Esto se debe a que son los críticos, quienes brindan consagraciones culturales a los filmes más destacados del año de acuerdo con sus criterios.

Se eligió principalmente las críticas de estas tres películas en particular por dos razones. Por un lado, estos *remakes* toman como referencia a las tres películas animadas que le brindaron una época dorada al resurgimiento de la marca *Walt Disney*. Por otro lado, el éxito taquillero

que ha obtenido tanto los animados y sus *live actions* ocupan los tres primeros puestos de la taquilla comercial del 2020.

Tabla 1.

Recaudaciones de los live actions de Walt Disney

Puesto	Película	Presupuesto	Recaudación
1	<i>The Lion King</i>	\$ 260 000 000	\$ 1 656 405 082
2	<i>Beauty and the Beast</i>	\$ 160 000 000	\$ 1 263 521 126
3	<i>Aladdin</i>	\$ 183 000 000	\$ 1 050 693 953

Gracias a estos resultados, *Disney* ha descubierto que los *live actions* de los clásicos animados son un producto atractivo para su audiencia, pese a que los críticos consideren que estos filmes son innecesarios o inútiles. De esa manera, esta investigación aborda un estudio de carácter transversal, pues analiza las críticas que se han realizado a *Beauty and the Beast*, *The lion King* y *Aladdin*. Estas se han redactado durante el 2017-2019.

Por ello, su nivel de alcance es de carácter exploratorio, ya que tiene como objetivo examinar un fenómeno de investigación poco estudiado. Para conocer detalladamente los artículos de los críticos del NSFC que se analizarán se ha adjuntado cada una en el anexo 1.

3.2. Cuadro matriz de las variables y subvariables de análisis

Objetivos específicos	Variables	Subvariables	Indicadores	Técnica
OBJETIVO 1:			Apreciación de la dirección filmográfica	

Identificar los elementos del cine y de la animación que sirven al crítico especialista para elaborar sus críticas sobre los live actions	Criterios con respecto a los elementos del cine	Valoración sobre la ejecución de la dirección general	Apreciación del estilo, visión y creatividad del director Apreciación de la elección del elenco actoral	Análisis de contenido
		Valoración de la elaboración del guion cinematográfico	Apreciación de la coherencia y cohesión del planteamiento de la historia Apreciación del planteamiento de adaptación u originalidad de la historia Apreciación de la construcción de los personajes de la historia	Análisis de contenido
		Valoración sobre la realización del montaje	Apreciación de la cohesión secuencial Apreciación con respecto a la colorización secuencial Apreciación del ritmo de las secuencias	Análisis de contenido
		Valoración sobre el empleo del sonido	Apreciación del uso de los efectos de sonido (sound fx) Apreciación del empleo del sonido directo, sincronizado y extradiegético Apreciación de la ejecución de las bandas	Análisis de contenido

			sonoras (BSO) y/o soundtracks (OST)	
			Apreciación del empleo del score y/o tracks	
		Valoración del uso de los efectos especiales	Apreciación de la efectividad del empleo del CGI (Imagen generada por computadora)	Análisis de contenido
			Apreciación de la efectividad del empleo del fotorrealismo	
		Valoración sobre el diseño de producción (arte)	Apreciación de la estética escenográfica de la película	Análisis de contenido
			Apreciación de la credibilidad estética de los efectos visuales y ópticos de la película	
		Valoración sobre la estructura narrativa del storyboard/ guion gráfico	Apreciación de la coherencia y cohesión del planteamiento de la historia	Análisis de contenido
			Apreciación de la construcción de los personajes de la historia	
		Valoración del criterio edificante	Apreciación de la moraleja de la historia	Análisis de contenido
			Apreciación de los valores desarrollados en la historia	
			Apreciación con respecto a la	

Criterios con respecto a los elementos de la animación	Valoración sobre la emocionalidad	<p>humanización de los personajes</p> <p>Apreciación con respecto a los sentimientos que se desarrollan entre la relación de los personajes</p> <p>Apreciación con respecto a las emociones que transmiten la historia</p>	Análisis de contenido
	Valoración sobre la figuratividad de los personajes	<p>Apreciación de las formas de representación en los personajes no humanos</p> <p>Apreciación de las formas de representación en los personajes humanos</p>	Análisis de contenido
	Valoración sobre el empleo del sonido	<p>Apreciación del uso de los efectos de sonido (sound fx)</p> <p>Apreciación de la técnica de doblaje</p> <p>Apreciación de la ejecución de las bandas sonoras (BSO) y/o soundtracks (OST)</p> <p>Apreciación del empleo del score y/o tracks</p>	Análisis de contenido

		Valoración de las técnicas de animación	<p>Apreciación de los doce principios de la animación</p> <p>Apreciación del empleo de la técnica 2D y/o 3D</p> <p>Apreciación del uso de los efectos especiales</p>	Análisis de contenido
<p>OBJETIVO 2:</p> <p>Describir los criterios estéticos en los que se basan los discursos críticos del cine para establecer ciertos estándares sobre los remakes en formato live actions que ha producido <i>The Walt Disney Company</i> de sus clásicos animados de los años 90</p>	Criterios estéticos	Valoración de la ejecución de la dirección general	<p>Apreciación de la dirección filmográfica</p> <p>Apreciación del estilo, visión y creatividad del director</p> <p>Apreciación de la elección del elenco actoral</p>	Análisis de contenido
		Valoración de la elaboración del guion cinematográfico	<p>Apreciación del planteamiento de adaptación u originalidad de la historia</p> <p>Apreciación de la construcción de los personajes de la historia</p> <p>Apreciación de la coherencia y cohesión del planteamiento de la historia</p>	Análisis de contenido

		Valoración de la emocionalidad	<p>Apreciación con respecto a las emociones que se desarrollan entre las relaciones de los personajes de la historia</p> <p>Apreciación con respecto a la humanización de los personajes</p> <p>Apreciación con respecto a las emociones que transmiten la historia</p>	Análisis de contenido
		Valoración del elenco actoral	<p>Apreciación del performance actoral</p> <p>Apreciación de la interpretación y/o añadidura de parte del actor-actriz al personaje de la historia</p>	Análisis de contenido

Se plantea como primer objetivo identificar los elementos del cine y los elementos de la animación que sirven al crítico especialista del NSFC para poder elaborar sus críticas sobre los *live actions* analizados. De esa forma, sobresalen dos variables de estudio: los criterios con respecto a los elementos del cine y de la animación, los cuales pertenecen a un lenguaje audiovisual que cuenta con una capacidad de representación manifestada a través de símbolos, señales y signos independientes de diferentes artes.

Las subvariables se categorizan como una valoración, pues la crítica se basa en percepciones y/o apreciaciones que se justifican o deberían basarse bajo ciertas teorías del lenguaje

audiovisual. Si bien estas deben ser respaldadas mediante argumentos académicos y/o culturales, también se encuentran influenciadas por el gusto estético del crítico, como lo menciona L. Jullier (2006), M. Del Pozo (1970), M. Calopiña (2007), entre otros.

En la variable “criterios con respecto a los elementos del cine” se tiene como subvariables seis elementos que funcionan como criterios bases para analizar y brindar determinadas valorizaciones al evaluar una película. Estas son las valorizaciones sobre la ejecución de la dirección general, la elaboración del guion cinematográfico, la realización del montaje, el empleo del sonido, el uso de los efectos especiales y el diseño de producción.

En la valorización sobre la ejecución de la dirección general se hallan tres indicadores: las apreciaciones sobre la dirección filmográfica, las apreciaciones del estilo, visión y creatividad del director, y las apreciaciones de la elección del elenco actoral. En la dirección filmográfica (el cómo, y en qué planos y perspectivas se grabará la película) y la elección del elenco actoral (selección de actores que se ajustan a las personalidades y/o características personales y físicas de los personajes) se pone a prueba el nivel técnico de un director, mientras que el estilo, visión y creatividad están más orientadas a la faceta artística y creativa. Estas se basan en sus propios gustos estéticos, los cuales también han de reflejar su idea, mensaje o crítica.

En la valoración sobre la elaboración del guion cinematográfico se tienen tres indicadores: apreciación de la coherencia y cohesión del planteamiento de la historia, apreciación del planteamiento de adaptación u originalidad de la historia y apreciación de la construcción de los personajes. Este elemento es elaborado por el guionista, quien es otro integrante importante dentro de una ejecución fílmica. Es el autor de la historia, ya sea que parta de una adaptación o idea propia (Ortiz, 2018, p. 26). Su labor consta en construir los arcos narrativos del desarrollo

y trama de la historia, los personajes (tomando como base la estructura aristotélica) y los planteamientos de adaptación u originalidad que pueden adherirse a diferentes puestas en escena. De este modo, estos indicadores permiten que el crítico conozca qué tan construida/vaga, compleja/sencilla y/e completa/incompleta puede ser una historia.

La valoración sobre la realización del montaje cuenta con tres indicadores: la apreciación de la cohesión secuencial, la apreciación del ritmo de las secuencias y la apreciación con respecto a la colorización secuencial. Las dos primeras se basan en la teoría de los intervalos: “crear diferentes segmentos visuales con algún tipo de correlación entre sí y asociarlos elaborando una unidad de sentido compleja” (Ortiz, 2018, p. 35). Este elemento plantea de forma visual lo que se escribe en el guion. Sin una cohesión secuencial, la historia no empalma una línea narrativa comprensible, lo que generaría la pérdida de la ilación del mensaje. Por lo tanto, sin un ritmo adecuado, la narrativa resulta muy vaga o compleja. La última apreciación está más ligada al arte del color, el cual le brinda una personalidad y temporalidad al filme.

En la subvariable de la valoración sobre el empleo del sonido se encuentran cuatro indicadores: las apreciaciones con respecto al uso de los efectos de sonido (*sound fx*), el empleo del sonido directo, sincronizado y extradiegético, las elaboraciones de las bandas sonoras (BSO) o *soundtracks* (OST) y el empleo del *score* y/o *tracks*. Los dos primeros permiten mostrar y transmitir al espectador una sensación de realismo, pero también pueden presentar un propio valor expresivo. Por otro lado, las elaboraciones de las bandas sonoras, *scores* y/o *tracks* se rigen más a la faceta creativa del equipo responsable, siempre tomando en cuenta que el uso inteligente de estas pueden contribuir a la cohesión rítmica de la obra y, además, remarcar determinadas acciones dramáticas o relevantes (Ortiz, 2018, p. 64).

La subvariable de la valoración del uso de los efectos especiales tiene como indicadores a la apreciación de la efectividad del empleo del CGI y la apreciación de la efectividad del empleo del fotorrealismo. Esta se entiende como el acto de percibir qué tan real o no se observan los personajes, criaturas y/o los espacios virtualizados. Así, si una imagen generada por computadora no es creíble frente a los ojos del espectador, pierde su valor y credibilidad. Por ello, la buena elaboración de los efectos especiales invita al público a creer en la historia que se les está mostrando frente a la pantalla.

Finalmente, en la valoración sobre el diseño de producción (arte) se tienen en cuenta la apreciación de la estética escenográfica, como la estética de los efectos visuales y ópticos de la película. Ambos muestran la principal labor que tiene un diseñador de producción: la ejecución estética general del filme. El primero brinda al espectador un panorama del periodo de tiempo en el que se desarrolla la historia, mientras que la segunda permite que se resalten determinadas acciones, tramas y/o sentimientos de los personajes.

Por otro lado, dentro de la variable criterios con respecto a los elementos de la animación se tienen como subvariables seis elementos: la valoración sobre la estructura narrativa del *storyboard*/guion gráfico, del criterio edificante, la emocionalidad, la figuratividad de los personajes, el empleo del sonido y la valoración de las técnicas de animación. De las seis, dos de ellas son compartidas con el lenguaje cinematográfico anteriormente detallado.

En la valoración sobre la estructura narrativa del *storyboard*/guion gráfico se hallan las apreciaciones con respecto al desarrollo de la narración y la trama, y la construcción de los personajes. Los dos primeros indicadores se ejecutan de la misma manera en la que se elabora una película no animada. Sin embargo, la gran diferencia que existe entre ambos lenguajes es

que la animación ha de funcionar como un buen auxiliar en el desarrollo cognitivo de su público infantil mediante las representaciones que muestran (Bustos, 2010, p. 2). Esto se debe a que su público objetivo se encuentra en pleno aprendizaje de reconocer sus emociones y valores.

Por otro lado, la valoración del criterio edificante se mide mediante dos indicadores: la apreciación de la moraleja/enseñanza de la historia y la apreciación de los valores temáticos desarrollados en la historia. Para ambos casos se necesita de la interpretación múltiple que puede adquirir una historia, pues estas son una fórmula de utilización simbólica de las obras. Por ello, para la primera apreciación, L. Jullier (2006) menciona que las moralejas funcionan como lecciones para el espectador, ya que estas le permiten saber que el mundo puede ser de una manera o de otra (p. 93). La segunda aplica para características más generales, puesto que evalúa los valores utilizados en la narración, como la amistad, el amor, entre otros.

La valoración sobre la emocionalidad posee tres indicadores: las apreciaciones con respecto a la humanización de los personajes, los sentimientos que se desarrollan entre la relación de personajes y las emociones que transmite la historia en general. Según F. Thomas y O. Johnston (1981), una buena animación no está muy emparentada con la estética o dinamismo de los personajes, más bien depende de que posea el *pathos* (emoción) (p. 474). Por ello, es importante que los animados produzcan una ilusión de carácter y humanismo, además de representar sentimientos que incentiven la emoción psicológica y social junto con la personalidad.

En cuarto lugar, la valoración sobre la figuratividad de los personajes se reconoce tanto en la apreciación de las formas de representación, como en los personajes no humanos y humanos. A diferencia de los elementos del cine, dentro de la animación, la figuratividad es primordial para este lenguaje, ya que sus personajes no son representados por seres de carne y hueso -

como en las películas de acción en vivo-, sino por personajes cartoonizados. Por ello, estos se evalúan mediante lo iconográfico y lo figurativo.

La valoración sobre el empleo del sonido funciona de igual manera que en la realización de una película no animada. Por este motivo, sus indicadores coinciden entre ellos (la apreciación del uso de los efectos de sonido (*sound fx*), la ejecución de las bandas sonoras (BSO) y/o *soundtracks* (OST) y el empleo del *score* y/o *tracks*, a excepción de la técnica de doblaje, la cual es la base esencial de todo animado. De acuerdo con K. Castro y J. R. Sánchez (1999), el sonido puede representar más del 50%, porcentaje estándar en películas de acción en vivo, en la realización de una producción de animación (p. 274). Debido a que la actuación de los personajes animados interviene con el sonido, el diálogo y la comunicación no verbal (gestos, expresiones y/o movimientos) permite brindar una serie de efectos, sensaciones y significados que le atribuyen personalidad y emocionalidad al personaje.

Finalmente, la valoración de las técnicas de animación cuenta con tres indicadores: la apreciación de los doce principios de la animación, la apreciación del empleo de la técnica 2D y/o 3D y la apreciación del uso de los efectos especiales. Sin el uso correcto de estas técnicas digitales, los personajes se verían muy planos o antinaturales. Por ende, estas herramientas les otorgan a los personajes animados cierta plasticidad y elasticidad para generarles la sensación de movimientos naturalizados. Es así que si los principios de animación, las técnicas del 2D/3D y/o los efectos especiales no son trabajados correcta y sutilmente, los personajes creados no podrán ser percibidos como estéticamente “reales” ante los ojos del espectador, lo cual causaría cierto desconcierto o rechazo (planteado en la teoría del valle inquietante de Mori).

Para culminar, como variable del segundo objetivo planteado se pretende analizar los criterios estéticos que han mostrado más presencia en las críticas de los tres *live actions* del estudio. De esta manera, se desprenden cuatro subvariables: la valoración de la ejecución de la dirección general, de la elaboración del guion cinematográfico, de la emocionalidad y del elenco actoral.

En primer lugar, la subvariable de la valoración de la ejecución de la dirección general analiza la labor que realiza el director en el filme, pues es quien decide brindarle una estética y visión determinada a la película. No basta con tener bien estructurado el guion cinematográfico, puesto que el espectador no lee este material, sino que codifica los elementos que el director utiliza para transmitir el mensaje detrás de la historia mediante ciertas herramientas audiovisuales. En otras palabras, el director es de suma importancia en la ejecución de una película, ya que designa todos los procesos técnico-artísticos que se han llevado a cabo desde que nace la idea (el guion) hasta que se ejecuta el producto final (Ortiz, 2018, p. 43). Esto se debe a la intencionalidad de transmitir sus ideales y mensajes finales mediante las técnicas audiovisuales, como también sus facetas artísticas influenciadas por su propio gusto estético.

En segundo lugar, de acuerdo con L. Jullier (2006), uno de los criterios más resaltantes de la crítica especializada es la valorización de la originalidad con respecto al guion cinematográfico. Esta subvariable se analiza teniendo en cuenta las apreciaciones del crítico sobre la estructura narrativa de la historia en general o la propia de cada personaje. Al analizar su narrativa, se pone en ejecución el análisis intertextual: si una película es proclamada como *remake*, debe respetar ciertos parámetros claves, como la trama y giros de la historia, para poder reelaborarla en una nueva versión (Riambau 2011, Raya 2017 y Cascajosa 2005). En suma a estos elementos, es relevante considerar el indicador de la coherencia y cohesión del planteamiento

de la historia, sobre todo si se agregan nuevas tramas, ya que permite analizar qué tan entendible y coherente es la narración para la audiencia.

En tercer lugar, la valoración de la emocionalidad es un término estudiado por Jullier (2006), Bach y Darder (2002), y Conde e Iturrate (2003). Esta subvariable se logra evaluar mediante la apreciación con respecto a las emociones que se desarrollan entre las relaciones de los personajes de la historia, la apreciación con respecto a la humanización de los personajes y la apreciación con respecto a las emociones que transmite la historia en general. Para su análisis es relevante considerar el concepto de la empatía, debido a que las emociones juegan un rol fundamental dentro de un filme. Si los realizadores logran que el espectador pueda identificarse y conmoverse con los personajes y sus relaciones personales es gracias a la empatía que han logrado crear hacia estos. Así, esta subvariable no pretende brindar una lección de valores, sino que trata de crear conexiones emocionales y cognitivas entre la historia y el espectador.

Finalmente, otro de los criterios utilizados por los críticos es la valoración del elenco actoral. Esta considera dos indicadores. Por un lado, la *performance* actoral. Esta permite que el crítico evalúe qué tan espontánea y natural ha sido la personificación brindada por el actor a su personaje. Por otro lado, también se encuentra la apreciación de la interpretación y/o añadidura de parte del actor/actriz al personaje de la historia. Este indicador consiste en saber qué tanto de la personalidad del actor se ha filtrado, ya sea consciente o inconscientemente, en la caracterización del personaje ha tenido que interpretar.

3.3. Técnica e instrumentos para el recojo y análisis de información

Para el recojo de la información se plantea estudiar el objeto de estudio mediante el análisis de contenido. Esto se debe a que permite obtener una mayor organización de la data, además,

ayuda a distribuir y analizar las variables y subvariables recurrentes óptimamente. De este modo, se puede determinar de una forma organizada los criterios empleados por los críticos del NSFC para analizar los tres *live actions* seleccionados (ver tabla 2).

Tabla 2

Tabla que recoge los criterios de los discursos críticos. Adaptado de José Martí (2011, p. 75)

	Nombre del artículo	Medio de publicación
Crítico del NSFC	Subvariables de los criterios empleados por la crítica	Oraciones que muestran los indicadores de dichas valoraciones

Siguiendo esta tabla, se han planteado tres cuadros: uno para cada película del análisis. Mediante este se busca identificar y organizar los criterios que establecen los críticos del NSFC en sus discursos. Para ello, se ha tenido en cuenta el diario en el que fue publicada la crítica y el nombre del crítico. Posteriormente, con el resultado obtenido se realizará un análisis profundo de los criterios estándares, aquellos que muestran una fuerte presencia en el análisis de los tres *live actions*. Gracias a estos resultados, se explicará cómo cada criterio ha sido empleado en las tres películas con la finalidad de saber qué tanto el discurso crítico de un *live action* se diferencia o asemeja con el otro. Además, se reconocerá cómo estos han logrado establecer determinados criterios estándares sobre la evaluación de estos filmes.

En resumen, se plantea, principalmente, identificar los elementos del cine y de la animación que sirven al crítico para elaborar sus críticas con respecto a los tres *live actions* del estudio. Además, se busca reconocer y analizar los criterios estándares utilizados en las tres películas con la finalidad de comprender cómo se emplean en el discurso crítico de los críticos especialistas del NSFC.

CAPÍTULO 4: ANÁLISIS DE LAS CRÍTICAS DEL ESTUDIO

4.1. Identificación y descripción de las variables, subvariables e indicadores

En el presente capítulo, se busca identificar los elementos del cine y de la animación que han servido al crítico especialista para elaborar determinados juicios estéticos sobre los tres *live actions*. En primer lugar, se han analizado las críticas de *Beauty and the Beast* (2017); en segundo lugar, *Aladdin* (2019); y, finalmente, *The Lion King* (2019). Para ello, se ha empleado el análisis de contenido a las 43 críticas del cine, redactadas por algunos de los miembros del *National Society of Film Critics*.

4.1.1. Criterios estéticos empleados en *Beauty and The beast* (2017)

En las doce críticas de *Beauty and The beast* (2017) se hallaron 4 críticas positivas, conformadas por los artículos de Stephanie Zacharek (*Time Magazine*), Peter Travers (*Rolling Stone*), Ann Hornaday (*The Washington Post*) y Owen Gleiberman (*Variety*); 4 críticas regulares, redactadas por Justin Chang (*Los Angeles Time*), Peter Rainer (*Christian Science Monitor*), A. A. Dowd (*The Av. Club*) y Peter Keough (*The Boston Globe*); y 4 críticas negativas, escritas por Michael Phillips (*Chicago Tribune*), Robert Horton (*Seattle Weekly*), Ty Burr (*Boston Globe*) y Joe Morgenstern (*Wall Street Journal*).

Cabe mencionar que para reconocer los indicadores sobre las valoraciones realizadas por los críticos se han resaltado las frases que describen la valoración estudiada (ver anexos). Además, para obtener un panorama exacto se ha elaborado un gráfico de barras que señala la frecuencia de uso de cada valoración entre las críticas trabajadas.

Criterios de evaluación de Beauty and The beast (2017)

Criterios hallados en los discursos críticos	
GC: Guión cinematográfico	E: Emocionalidad
EA: Elenco actoral	ES: Empleo del sonido
DG: Dirección general	DP: Diseño de producción
EE: Efectos especiales	RM: Realización del montaje

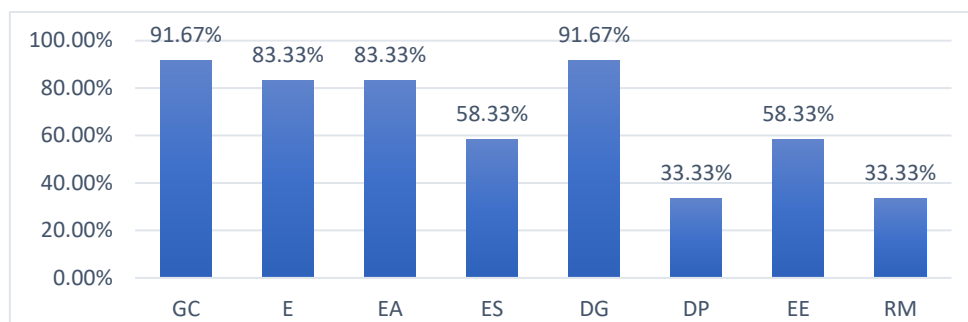


Figura 3. Gráfico de barras: Análisis de las críticas de *Beauty and the Beast*

De acuerdo con los resultados, la valoración de la ejecución de la dirección general y la valoración de la elaboración del guion cinematográfico son las subvariables que tienen mayor presencia frente a las otras. Ambas estuvieron presentes en once de las doce críticas analizadas y cada una consiguió un 91,6% del total de uso en su respectiva valorización. Desde el enfoque de la valoración de la ejecución de la dirección general se reconocen tres indicadores: la apreciación de la dirección filmográfica, la apreciación del estilo, visión y creatividad del director, y la apreciación de la elección del elenco actoral.

En primer lugar, se crítica al director, Bill Condon, por su labor en la dirección de los movimientos de cámara. Según Peter Travers, “the director fills every frame of this way-too-long 129-minute bauble with rapid motion”¹ (2017). Aparte, Ann Hornaday comenta que “the effect (camera movements) can be visually exhausting -especially in *Imax*”² (2017). Así, se

¹ "El director llena cada fotograma de esta chuchería demasiado larga de 129 minutos con movimiento rápido" (Travers, 2017) [traducción propia].

² "El efecto (movimientos de la cámara) puede ser visualmente agotador, especialmente en *Imax*" (Hornaday, 2017) [traducción propia].

puede entender que Condon abruma en exceso los fotogramas de la película con rápidos movimientos. Ello origina que el *remake* resulte pesado, pues el uso recurrente de estos y de los giros de cámara no permiten que el espectador tome una pausa importante para procesar los contenidos del filme.

Además de esto, algunas de las escenas que no funcionaron por cuestiones técnicas de cámara, sumadas a las contradicciones básicas de producción, se citarán textualmente. Joe Morgenstern cuestiona la escena musical *Be Our Guest*: “The sequence illustrates a basic contradiction of the production: intimacy and dramatic logic are constantly besieged by swirling events”³ (2017). Junto a él, Robert Horton critica la escena de Gaston en la taberna (“The pub song that sings the praises of our vainglorious antihero, is too busy, too gigantic”⁴ (2017)) y la escena musical *Bonjour* de Belle (“The delightful ensemble opening number traipses around nimbly (...). After a while, though, the production’s sheer largeness begins to swamp it”⁵ (2017)).

Estos puntos evidencian que Condon no solo muestra problemas técnicos de movimientos de cámara, sino que tampoco maneja nociones básicas y teóricas de la imagen, al menos en este filme. Cabe resaltar que, para llevar a cabo esta ejecución, no basta con reconocer la imagen que se muestra en pantalla, pues es fundamental saber cómo comunicar el mensaje de la historia mediante las elecciones visuales que se toman y dirigen. En este caso, los críticos no evalúan cómo Condon ha trabajado con la cámara en sí, puesto que no pueden ver las maniobras hechas, pero sí pueden juzgar el movimiento producido dentro de la imagen. Esto se debe a que es lo que percibe el espectador.

³ "La secuencia ilustra una contradicción básica de la producción: la intimidad y la lógica dramática están constantemente asediadas por eventos arremolinados" (Morgenstern, 2017) [traducción propia].

⁴ "La canción de la taberna en la que canta las alabanzas de nuestro vanaglorioso antihéroe, está demasiado ocupada, demasiado gigantesca" (Horton, 2017) [traducción propia].

⁵ "El encantador número de apertura del conjunto avanza ágilmente (...). Sin embargo, después de un tiempo, la enorme amplitud de la producción comienza a hundirla" (Horton, 2017) [traducción propia].

Pese a este inconveniente, los críticos logran resaltar el esfuerzo de Condon por intentar disipar el inevitable aire familiar y/o redundancia del animado con la finalidad de mostrar un poco su estética visual y estilo como artista propio, el segundo indicador hallado. Sin embargo, para varios de los críticos, el filme no representa una mejora a la película del 91, pero funciona como un producto reciclado o de nostalgia.

Así, en palabras de J. Chang: “Familiar as much of this may sound, the filmmakers have done their best to dispel the project’s inevitable air of redundancy”⁶, “There are moments when Condon’s maximalist impulses pay off” (2017). Por su parte, S. Zacharek comenta “Nearly everything about *Beauty and the Beast* is larger than life, to the point that watching it can be a little overwhelming. But Condon knows what he’s doing”⁷ (2017). O. Gleiberman reconoce al filme como un buen producto: “It’s a lovingly crafted movie (...), but before that it’s an enraptured piece of old-is-new nostalgia”⁸ (2017). Asimismo, A. A. Dowd comparte lo anterior: “Shiny but not exactly new, (...) is a curious nostalgia object”⁹ (2017).

Por otro lado, P. Travers no considera al *live action* como un producto sobresaliente: “It looks the same, moves the same and sounds the same (...) as the original. But some of the magic has gone M.I.A.”¹⁰ (2017). De igual forma sucede con P. Rainer: “is not a vast improvement on, or even a compelling equivalent”¹¹ (2017). T. Burr tampoco muestra gran entusiasmo por el filme:

⁶ "Por muy familiar que parezca, los realizadores han hecho todo lo posible para disipar el inevitable aire de redundancia del proyecto", "Hay momentos en los que los impulsos maximalistas de Condon dan sus frutos" (Chang, 2017) [traducción propia].

⁷ "Casi todo lo relacionado con *La Bella y La bestia* es más grande que la vida, hasta el punto de que verlo puede ser un poco abrumador. Pero Condon sabe lo que está haciendo" (Zacharek, 2017) [traducción propia].

⁸ "Es una película elaborada con amor (...), pero antes de eso es una pieza extasiada de nostalgia de lo viejo es lo nuevo" (Gleiberman, 2017) [traducción propia].

⁹ "Brillante, pero no exactamente nueva, (...) es un curioso objeto de nostalgia" (Dowd, 2017) [traducción propia].

¹⁰ "Se ve igual, se mueve igual y suena igual (...) que el original. Pero parte de la magia se ha vuelto M.I.A" (Travers, 2017) [traducción propia].

¹¹ "No es una gran mejora, ni siquiera un equivalente convincente" (Rainer, 2017) [traducción propia].

“eventually achieves liftoff after 90-odd minutes of exertion”¹² (2017). Finalmente, R. Horton resalta que esta no tiene nada nuevo: “It’s the factory-made aroma around the project”¹³ (2017).

Es importante reconocer que estos discursos críticos se relacionan con la producción del animado. Si bien los críticos observan que ambas producciones guardan grandes similitudes, para algunos la nueva versión no es considerada como una copia exacta. Esto puede deberse a que el director genera una marca de diferencia frente a lo presentado por Gary Trousdale y Kirk Wise en el 91. Sin embargo, no explican específicamente cuál es el sello de identidad del director, pero reconocen que existen ciertos cambios, los cuales han permitido que el filme se despegue, no del todo, del animado. Ello puede ser causado por los cambios del guion. Más adelante, se detallará como este factor ha permitido que la película no sea un fracaso para varios de los críticos.

T. Burr es el único que ha empleado el indicador de la apreciación de la elección del elenco actoral. Este cataloga la decisión del *casting* como una elección astuta: “the filmmakers have cast two sharp lead actors only to dull their edges”¹⁴ (2017). Esto se debe a que los protagonistas son íconos representativos en la industria del cine y en determinados espacios sociales. Esta apreciación remarca lo propuesto por la teoría del autor: no solo el director general ayuda a promocionar y comercializar un filme, sino también el elenco actoral.

Por ello, una buena elección de quiénes constituyen la imagen de la película puede influir positivamente en el éxito comercial del producto: funciona como una estrategia publicitaria para la taquilla, mas no como un generador de éxito en premiaciones o en la crítica. Al elegir

¹² "Finalmente logra despegar después de 90 y pico minutos de esfuerzo" (Burr, 2017) [traducción propia].

¹³ "Es el aroma hecho en fábrica en torno al proyecto" (Horton, 2017) [traducción propia].

¹⁴ "Los realizadores han elegido a dos actores principales tan afilados solo para embotar sus bordes" (Burr, 2017) [traducción propia].

actores representativos para los papeles protagónicos, como Emma Watson, quien influye en una generación de jóvenes que la reconocen como una modelo de empoderamiento, el filme obtiene una vista atractiva por parte de determinados públicos (los seguidores de la actriz).

Finalmente, es relevante mencionar que los críticos no consideran a Condon como un director sobresaliente en este filme, pero sí valoran su dirección en dos películas en las que trabajó anteriormente. Los críticos que refuerzan esta idea son S. Zacharek ("Condon knows what he's doing. He has directed musicals before, like *Dreamgirls*, but his real calling card is the more recent one-two punch of *The Twilight Saga*"¹⁵ (2017)), J. Chang ("Bill Condon is no stranger to the challenges of adapting a popular musical property (*Dreamgirls*) or navigating a cross-species romance (the final two *Twilight* movies)"¹⁶ (2017)), R. Horton ("Condon (whose perpetually puzzling filmography includes two *Twilight* pictures and *Dreamgirls*) displays a real grasp of how a big, old-fashioned musical should breathe"¹⁷ (2017)), T. Burr ("Directed by the inarguably talented Bill Condon (*Dreamgirls*, *Gods and Monsters*, the final two *Twilight* movies)"¹⁸ (2017)), M. Phillips ("possesses a basic understanding of the musical genre's building blocks (*Dreamgirls*). And since he made two of the *Twilight* movies, Condon is certainly familiar with the technological requirements of a live-action/digital effects mashup. But his new movie is a grating disappointment"¹⁹ (2017)) y O. Gleiberman ("It's not that the

¹⁵ "Condon sabe lo que está haciendo. Ha dirigido musicales antes, como *Dreamgirls*, pero su verdadera tarjeta de presentación es el golpe más reciente de la saga *Crepúsculo*" (Zacharek, 2017) [traducción propia].

¹⁶ "Bill Condon no es ajeno a los desafíos de adaptar una propiedad musical popular (*Dreamgirls*) o navegar en un romance entre especies (las dos últimas películas de *Crepúsculo*)" (Chang, 2017) [traducción propia].

¹⁷ "Condon (cuya filmografía perpetuamente desconcertante incluye dos imágenes de *Crepúsculo* y *Dreamgirls*) muestra una comprensión real de cómo debe respirar un musical grande y antiguo." (Horton, 2017) [traducción propia].

¹⁸ "Dirigida por el indiscutiblemente talentoso Bill Condon (*Dreamgirls*, *Gods and Monsters*, las dos últimas películas de *Crepúsculo*)" (Burr, 2017) [traducción propia].

¹⁹ "posee un conocimiento básico de los componentes esenciales del género musical (*Dreamgirls*). Y dado que hizo dos de las películas de *Crepúsculo*, Condon ciertamente está familiarizado con los requisitos tecnológicos de un *mashup* de acción en vivo/efectos digitales. Pero su nueva película es una gran decepción." (Phillips, 2017) [traducción propia].

director, Bill Condon (*Dreamgirls*, *The Twilight Saga*), does anything too clunky or square. It's that the material loses its slapstick spryness when it's not animated"²⁰ (2017)).

Es así como *Dreamgirls* (musical) y *The Twilight Saga* se presentan como dos productos que evidencian la capacidad de Condon al dirigir proyectos audiovisuales que adaptan una propiedad musical y/o historias, cuya trama es el romance interespecie. Pese a este reconocimiento, su dirección en *Beauty and the Beast* no logra sorprender a varios, sobre todo, por las elecciones técnicas tomadas en la ejecución de cámara.

En segundo lugar, la valoración de la elaboración del guion cinematográfico también cuenta con opiniones divididas, específicamente, en el indicador de la apreciación del planteamiento de adaptación u originalidad de la historia. Algunos de los críticos del NSFC consideran que esta nueva versión logra, en regular medida, seguir fielmente la trama de la película animada sin deconstruir o aplanar los encantos de su antecesora.

Si bien existen ligeros cambios en determinadas escenas de la trama, tanto para O. Gleiberman ("is different enough, and certainly, if you've never experienced the cartoon, it's strong enough to stand on its own"²¹ (2017)) y A. A. Dowd ("Thankfully, the remake (...) bulking up the scenes of hesitant connection"²² (2017)), estos logran sumar a la historia, al hacerla lo suficientemente diferente, así como también completamente familiar al animado.

²⁰ "No es que el director, Bill Condon (*Dreamgirls*, La saga *Crepúsculo*), haga algo demasiado torpe o cuadrado. Es que el material pierde su picardía cuando no está animado." (Gleiberman, 2017) [traducción propia].

²¹ "es lo suficientemente diferente y, ciertamente, si nunca ha experimentado el animado, es lo suficientemente fuerte como para valerse por sí misma " (Gleiberman, 2017) [traducción propia].

²² "Afortunadamente, el remake (...) aumenta las escenas de conexión vacilante" (Dowd, 2017) [traducción propia].

Sin embargo, para J. Chang (“thoroughly and unsuccessfully does it try to mimic and maximize its predecessor’s very specific charms”²³ (2017)), T. Burr (“slavishly follows the plot and pace of the 1991 cartoon”²⁴ (2017)) y M. Phillips (“The movie takes our knowledge and our interest in the material for granted”²⁵ (2017)), el esfuerzo de los guionistas, S. Chbosky y E. Spiliotopoulos, para hacer de *Beauty and the Beast* algo nuevo es en vano, pues los cambios que realizaron en la historia casi ni se perciben.

Este indicador se evalúa en base a un análisis intertextual generado entre la obra original frente al *remake*: ellos analizan qué tanto del guion del 91 se encuentra presente en el del 2017. Las apreciaciones que brindan no se sustentan bajo teorías narrativas, sino se centran más en una perspectiva personal. Esto presenta una metafísica contradictoria de la cultura del reinicio observada desde el juicio del gusto personal de cada evaluador: ver lo viejo como nuevo, pero sin que deje de evocar lo que antes representaba para este.

Por otro lado, en el discurso crítico de J. Morgenstern se encuentra el indicador de la apreciación de la coherencia y cohesión del planteamiento de la historia, ya que evidencia conexiones flojas específicas de la narración, que no permiten a la historia seguir un planteamiento coherente: “Lumière the candelabra (...) shows Belle the way to her chamber. (...) All well and good, but why isn't the Beast showing his lovely prisoner the way, as in the animated version, so he can surprise her with his concern, and their friendship can grow?”, “the

²³ "Intenta a fondo y sin éxito imitar y maximizar los encantos muy específicos de su predecesor" (Chang, 2017) [traducción propia].

²⁴ "sigue servilmente la trama y el ritmo de la caricatura de 1991" (Burr, 2017) [traducción propia].

²⁵ "La película da por sentado nuestro conocimiento y nuestro interés en el material." (Phillips, 2017) [traducción propia].

Beast rescues Belle from a pack of ravening wolves, but we hardly notice the specific moment when he arrives on the scene”²⁶ (2017).

Estos enfoques planteados por el crítico muestran una sucesión de disyunciones y momentos perdidos que ponen en duda el planteamiento del guion. Morgenstern, a diferencia del resto, basa sus valoraciones en argumentos teóricos narrativos (capital cultural). Por ende, este juicio se apoya de un lado racional y académico, el cual busca explicar que tanto el por qué y el cómo son elementos importantes para ayudar a crear una correcta cohesión y coherencia entre varias escenas narrativas.

Asimismo, la construcción de los personajes de la historia ha sido el tercer indicador encontrado. Este ha obtenido valoraciones más uniformes con respecto al ligero cambio de personalidad de Belle. Gracias a que *Walt Disney* se posicionó como una industria cultural del género animado, el concepto de princesa que plantearon originó un arquetipo mundial de la personalidad de este personaje: ser una mujer atractiva que espera el rescate de su príncipe azul. De este modo, al alterarse este concepto para transportarlo a una época más actual, Belle adquiere una atractiva personalidad que conmueve a los críticos.

Además de ello, al alterarse el aspecto base de la personalidad de la protagonista, el cambio se evidencia fácilmente. De este modo, Belle ya no es un personaje de los cuentos de hadas, sino una dama valiente que se enfrenta a escenas peligrosas, en dos ocasiones en especial, para

²⁶ "Lumière el candelabro (...) le muestra a Bella el camino a su habitación. (...) Todo muy bien, pero ¿por qué la Bestia no le muestra el camino a su adorable prisionera, como en la versión animada, para que pueda sorprenderla con su preocupación y su amistad pueda crecer?", "La Bestia rescata a Bella de una manada de lobos rapaces, pero apenas notamos el momento específico en el que llega a la escena" (Morgenstern, 2017) [traducción propia].

salvar a los seres que ama, a su padre y a la bestia. Así, en esta nueva versión la mujer salva al hombre y no al revés, lo cual termina por brindar un mayor entusiasmo a la protagonista.

Esta actualización de la personalidad de Belle como una mujer empoderada es respaldada por los siguientes críticos: S. Zacharek (“is unlike so much princess-centric lore in that the woman does the work of saving the man, not the other way around”²⁷ (2017)), A. Hornaday (“The fact that it’s the damsel doing the saving in *Beauty and the Beast* (...) gives extra verve to the presence of Watson”²⁸ (2017)) y P. Keough (“except in this version, it is Beauty who saves the Beast”²⁹ (2017)).

En conjunto con lo anterior, se discute si la historia de trasfondo de la muerte de la madre de Belle brinda más matices a la personalidad de la protagonista. Tres críticos opinan sobre esto, pero no llegan a un acuerdo definido de si este elemento le suma positivamente o no al filme: J. Chang (“The most inexplicable addition is a supernatural plot device that illuminates the untimely death of Belle’s mother, as if we needed more of a reason to empathize with our heroine”³⁰ (2017)), A. Hornaday (“By beefing up the presence of Belle’s father -and the absence of her mother- the filmmakers have given Belle as much shadow material”³¹ (2017)) y M. Phillips (“Screenwriters (...) develop a backstory for the death of Belle's mother, and add a few touches of their own”³² (2017)).

²⁷ "es diferente a tanta tradición centrada en la princesa en que la mujer hace el trabajo de salvar al hombre, no al revés." (Zacharek, 2017) [traducción propia].

²⁸ "El hecho de que sea la damisela quien salve en *La Bella y la Bestia* (...) le da un impulso extra a la presencia de Watson" (Hornaday, 2017) [traducción propia].

²⁹ "excepto en esta versión, es Belle quien salva a la Bestia" (Keough, 2017) [traducción propia].

³⁰ "La adición más inexplicable es un dispositivo de trama sobrenatural que ilumina la prematura muerte de la madre de Bella, como si necesitáramos más razones para sentir empatía por nuestra heroína." (Chang, 2017) [traducción propia].

³¹ "Al reforzar la presencia del padre de Bella -y la ausencia de su madre- los realizadores le han dado a Bella tanto material de sombras" (Hornaday, 2017) [traducción propia].

³² "Los guionistas (...) desarrollan una historia de fondo para la muerte de la madre de Bella y agregan algunos toques propios" (Phillips, 2017) [traducción propia].

Según P. Travers ("The bigger twist is that the Beast is (...) as hot a book lover as Belle"³³ (2017)) y O. Gleiberman ("The best thing about the movie (...) is that he's (the beast) a strikingly downbeat character, a petulant and morose romantic trapped in a body that makes him feel nothing less than doomed"³⁴ (2017)), otro personaje que adquiere un giro en su personalidad es la Bestia. A comparación de su predecesor, ahora presenta otros atributos emocionales y se declara un amante de los libros, como Belle, lo cual lo hace más atractivo para los ojos de la heroína. Gracias a estas añadiduras, la protagonista no solo se enamora de su captor, sino de alguien que termina siendo su alma gemela.

Por otro lado, la construcción de la personalidad de Gaston no ha obtenido ni una crítica positiva. Los dos críticos que reconocen esta falla son A. A. Dowd ("Some of the characters get a little lost in translation, too: A hilarious block of macho idiocy, the story's comic villain, Gaston"³⁵ (2017)) y T. Burr ("You sense the miscalculation, too, in the treatment of the film's villain Gaston"³⁶ (2017)). Si bien ambos resaltan que la historia de Gastón es confusa, ninguno comenta exactamente por qué lo es.

El personaje de LeFou, pese a haber recibido un giro de identidad notorio, no logra causar gran impresión entre los críticos A. A. Dowd ("Much has been made of the controversial presence of a gay character (...); his sexuality remains mostly theoretical, manifested most overtly in a

³³ "El giro más grande es que la Bestia es (...) pero una amante de los libros tan caliente como Belle" (Travers, 2017) [traducción propia].

³⁴ "Lo mejor de la película (...) es que él es (la Bestia) un personaje sorprendentemente pesimista, un romántico petulante y taciturno atrapado en un cuerpo que lo hace sentir nada menos que condenado." (Gleiberman, 2017) [traducción propia].

³⁵ "Algunos de los personajes también se pierden un poco en la traducción: un hilarante bloque de idiotez machista, el villano cómico de la historia, Gastón" (Dowd, 2017) [traducción propia].

³⁶ "También sientes el error de cálculo en el tratamiento del villano de la película, Gastón." (Burr, 2017) [traducción propia].

two-second shot of him dancing with a man”³⁷ (2017)), J. Morgenstern (“This time around the screenplay (...) explores its characters' psyches through superfluous flashbacks, gives us a gay character in LeFou”³⁸ (2017)) y M. Phillips (“Bringing LeFou gently out of his closet, to the consternation of censorship-minded countries such as Russia and Malaysia, certainly has gotten people talking”³⁹ (2017)) .

Las apreciaciones brindadas a este indicador en específico no se argumentan bajo parámetros teóricos narrativos, pero se sustentan mediante el análisis intertextual. Esto se debe a que los críticos comparan ligeramente la personalidad de los personajes del 91 con la del 2017 para poder reconocer y evaluar el valor agregado a la personalidad del personaje estudiado: se busca hallar una originalidad en el nuevo producto. En suma a ello, también influye el juicio del gusto de cada crítico, pues las historias funcionan cuando logran establecer una conexión cognitiva o emocional con el evaluador. Debido a que cada persona tiene un rango de percepción distinta a otra, las valoraciones que puede obtener una historia son variables (como en el caso de la madre de Belle).

Siguiendo al primer grupo, el 83,3% de los críticos emplearon otras dos valoraciones: la valoración de la emocionalidad y la valoración del elenco actoral. Este porcentaje hallado demuestra que estas dos subvariables representan para la crítica dos elementos cinematográficos resaltantes al permitir evaluar la calidad de un filme.

³⁷ "Mucho se ha hablado de la controvertida presencia de un personaje gay (...); Su sexualidad sigue siendo principalmente teórica, que se manifiesta más abiertamente en una toma de dos segundos de él bailando con un hombre." (Dowd, 2017) [traducción propia].

³⁸ " Esta vez el guion (...) explora la psique de sus personajes a través de *flashbacks* superfluos, nos da un personaje gay en LeFou" (Morgenstern, 2017) [traducción propia].

³⁹ "Sacar a LeFou suavemente de su armario, para consternación de países con mentalidad de censura como Rusia y Malasia, ciertamente ha hecho que la gente hable." (Phillips, 2017) [traducción propia].

La primera valoración mencionada obtuvo críticas más variables, sobre todo, en dos indicadores: la apreciación con respecto a las emociones que transmite la escena de *Be Our Guest*, en específico, en conjunto con los efectos ocasionados del CGI en la humanización de los elementos animados y la apreciación con respecto a las emociones que se desarrollan entre el romance de los personajes principales. En esta escena, cuatro de los críticos comentan que la emocionalidad decae, debido a que los personajes adquieren una apariencia hiperreal gracias a los efectos especiales: P. Travers (“the animated version far exceeds it in a quality even a \$160 million budget can’t buy: charm”⁴⁰ (2017)), O. Gleiberman (“Here it tips between exhilarating and exhausting, because you can feel the special-effects heavy lifting that went into it”⁴¹ (2017)), J. Chang (“you may applaud their dinner-theater antics out of a sense of duty rather than delight”, “The choreography is dazzling, the effect curiously numbing. Can singing and dancing plates and utensils seem genuinely enchanting when they’re so clearly following a template? Surely an elaborate digital recreation buys you more genuine magic than this”⁴² (2017)), A. A. Dowd (“Oddly enough, the jump between mediums does no favors to the story’s household-item sidekicks, either; their charm dissipates in more ‘realistic’ CGI form”⁴³ (2017)).

En otras palabras, el encanto de la humanización de los personajes domésticos se disipa en un formato digitalizado más realista (el CGI), en el cual la belleza y el encantamiento se buscan, pero se encuentran raras veces en superficies deslumbrantes y/o piezas extravagantes. Este

⁴⁰ "la versión animada la supera con creces en una calidad que ni siquiera un presupuesto de 160 millones de dólares puede comprar: encanto" (Travers, 2017) [traducción propia].

⁴¹ "Aquí se inclina entre estimulante y agotador, porque puedes sentir los efectos especiales que conlleva." (Gleiberman, 2017) [traducción propia].

⁴² "puede aplaudir sus payasadas en la cena-teatro por un sentido del deber más que por deleite", "La coreografía es deslumbrante, el efecto curiosamente entumecedor. ¿Pueden los platos y utensilios cantar y bailar y parecer realmente encantadores cuando siguen tan claramente una plantilla? Seguramente una recreación digital elaborada te compra más magia genuina que esta." (Chang, 2017) [traducción propia].

⁴³ "Por extraño que parezca, el salto entre medios tampoco favorece a los compañeros de artículos domésticos de la historia; su encanto se disipa en una forma CGI más "realista"" (Dowd, 2017) [traducción propia].

efecto se sustenta bajo la teoría del valle inquietante, ya que los personajes tienen una similitud muy cercana a la humana, de modo que genera una reacción negativa por parte de los críticos.

El segundo indicador de esta valoración, la apreciación con respecto a las emociones que se desarrollan entre las relaciones de los personajes, ha obtenido críticas muy positivas, debido a que la construcción del guion, en especial, la construcción de personalidades de Belle y la Bestia ha permitido que la relación que surge entre los protagonistas se convierta en una experiencia conmovedora, eminentemente observable, en la cual el amor se transforma en un sentimiento más auténtico y genuino.

Los críticos que apoyan este argumento son S. Zacharek ("It's also piercingly explicit about the unpredictability of love, the way it sneaks up on us unbidden"⁴⁴ (2017)), P. Travers ("What *Beauty and the Beast* rises or falls on is the love story, and here, allowed to slow down to let in intimate moments, the movie catches fire", "in a movie built on the bones of what preceded it, there is something there that wasn't there before. I'd call that an exhilarating gift."⁴⁵ (2017)), A. Hornaday ("This *Beauty and the Beast* isn't predicated on starry-eyed romance or animal attraction, but the solace of mutual loss and understanding, which makes it all the sweeter"⁴⁶ (2017)), O. Gleiberman ("The romance there (1991) was benign; here (2017), it's alive with forlorn longing."⁴⁷ (2017)) y J. Chang ("Watson and Stevens not only manage a nice and bristly screen rapport but also strike a chord of authentic feeling", "pay attention to the dialogue they

⁴⁴ "También es penetrantemente explícito sobre la imprevisibilidad del amor, la forma en que se nos acerca sigilosamente" (Zacharek, 2017) [traducción propia].

⁴⁵ "Lo que *La Bella y la Bestia* sube o baja es la historia de amor, y aquí, dejándose ir más despacio para dejar entrar momentos íntimos, la película se prende fuego", "en una película construida sobre los huesos de lo que la precedió, hay algo ahí que no estaba allí antes. Yo llamaría a eso un regalo estimulante." (Travers, 2017) [traducción propia].

⁴⁶ "Esta *Bella y la Bestia* no se basa en un romance deslumbrante o de atracción animal, sino en el consuelo de la pérdida y la comprensión mutua lo que lo hace aún más dulce" (Hornaday, 2017) [traducción propia].

⁴⁷ "El romance allí (1991) fue benigno; aquí (2017), está vivo con un anhelo desesperado." (Gleiberman, 2017) [traducción propia].

exchange beforehand when Belle, (...), engages the Beast in a playfully barbed discussion of Shakespeare. She falls in love with this monster, we're reminded, not just because of his latent goodness, but also because he is her intellectual equal."⁴⁸ (2017)).

Los críticos citados valoran que la historia de amor de los protagonistas ya no se base en una atracción animal, sino que involucre aspectos más complejos: la bondad latente, la comprensión y el aspecto intelectual (la alfabetización). La razón de este argumento se halla principalmente en cómo la trama del nuevo guion se ha elaborado: la Bestia adquiere una personalidad mucho más humana e intelectual. Esto origina que su transformación se desarrolle de forma más madura y emocional desde la mirada de Belle, quien deja de verlo como su captor para convertirse en su alma gemela, debido a que comparten intereses en común.

No obstante, son pocos los que consideran esta historia de amor como una no tan emotiva: R. Horton ("*Beauty and the Beast* isn't a bust, but it does droop; there's a spark missing"⁴⁹ (2017)) y T. Burr ("It eventually summons a spirit of storybook romance and rightness to satisfy the target kiddies", "You and your kids want Happily Ever After? Dust off the DVD of the 1991 original -or go long and dial up Jean Cocteau's 1949 *Beauty and the Beast*, still the greatest movie version of this tale as old as time"⁵⁰ (2017)). Esto puede deberse a que no todas las acciones de una historia logran establecer una empatía directa o indirecta en el espectador. Por ello, es relevante buscar una emoción que apoye al guion, de manera que brinde la información

⁴⁸ "Watson y Stevens no solo logran una relación agradable y erizada en la pantalla, sino que también tocan la fibra sensible de un sentimiento auténtico", "presten atención al diálogo que intercambian de antemano cuando Belle, (...), involucra a la Bestia en una discusión juguetona sobre Shakespeare. Se enamora de este monstruo, recordamos, no solo por su bondad latente, sino también porque es su igual intelectual." (Chang, 2017) [traducción propia].

⁴⁹ "La *Bella y la Bestia* no es un fracaso, pero sí decae; falta una chispa" (Horton, 2017) [traducción propia].

⁵⁰ "Eventualmente convoca un espíritu de romance y rectitud de libro de cuentos para satisfacer a su público infantil", "¿Tú y tus hijos quieren ser felices para siempre? Desempolva el DVD del original de 1991, o ve mucho más *La bella y la Bestia* de 1949 de Jean Cocteau, que sigue siendo la mejor versión cinematográfica de este cuento tan antiguo como el tiempo." (Burr, 2017) [traducción propia].

necesaria en cada escena para que se desencadene disfunciones intelectuales y/o trastornos emocionales.

En la valoración del elenco actoral las críticas se centran en el *performance* de cinco grupos en específico: Emma Watson (Belle), Dan Stevens (*the Beast*), Luke Evans (Gaston), Kevin Kline (Maurice) y los objetos animados del castillo. En general las actuaciones son consideradas correctas y altamente calificadas. Emma Watson fue la que obtuvo mayor mención en las críticas analizadas, y su interpretación fue catalogada como la encarnación correcta de una Belle encantadora, dulce y suave.

En tres críticas en específico se evidencia uno de los indicadores establecidos en esta subvariable frente a la *performance* de Watson: la apreciación de la interpretación y/o añadidura de parte del actor-actriz al personaje de la historia. Esto se debe a que los críticos relacionan su actuación con la personalidad de Hermione Granger, otro personaje interpretado por Watson: J. Chang ("Emma Watson, making an intuitive leap from the bookish, lovely Hermione Granger to the bookish, lovely Belle, gives us a luminous if not exactly full-throated heroine"⁵¹ (2017)), A. A. Dowd ("Watson lending some of the sharp wit and stubborn charm of Hermione Granger"⁵² (2017)) y R. Horton ("Maybe it's Emma Watson, whose tiny smirk was fine for *Harry Potter* but not really suited for the big, mythic world of fairy tales"⁵³ (2017)).

⁵¹ "Emma Watson, dando un salto intuitivo de la amante de los libros, Hermione Granger, a la encantadora y amante de los libros, Bella, nos da una heroína luminosa, si no también exactamente plena." (Chang, 2017) [traducción propia].

⁵² "Watson prestando algo del ingenio agudo y el encanto obstinado de Hermione Granger" (Dowd, 2017) [traducción propia].

⁵³ "Tal vez sea Emma Watson, cuya pequeña sonrisa estaba bien para Harry Potter, pero no para el gran y mítico mundo de los cuentos de hadas" (Horton, 2017) [traducción propia].

Pese a que Belle y Hermione comparten personalidades muy similares, desde la perspectiva de J. Chang y A. A. Dowd, R. Horton no está de acuerdo con ello al ser uno de los dos críticos de la lista, junto con M. Phillips, que no se muestran contentos con el *performance* de Belle. Más allá de establecer cuál de estas dos posturas es la adecuada, el eje de este dilema radica en que para la crítica es importante reconocer la naturalidad del actor al caracterizar diversos personajes, sin que estos logren interferir entre ellos de una manera errónea. Algunos consideran que agregar rasgos de personalidad de ciertos personajes pueden nutrir la construcción de un rol actual, pero otros no lo creen del todo. Esta percepción depende del aspecto subjetivo, del gusto y de credibilidad que tiene cada crítico, pues estas apreciaciones se basan en la exigencia de componer y caracterizar personajes naturales y espontáneos.

Otro punto a rescatar de Watson hace referencia al indicador de la apreciación del *performance* actuarial. En este los críticos evalúan, sobre todo, su talento por el canto: A. Hornaday (“Watson may not possess a killer set of pipes, but her singing (...) is serviceable enough to get the job done”⁵⁴ (2017)), A. A. Dowd (“neither of the stars are great singers (Belle demonstrates as much upfront), but they understand their characters”⁵⁵ (2017)), M. Phillips (“Too often we're watching highly qualified performers, plus a few less conspicuously talented ones (Watson, primarily), stuck doing karaoke, or motion-capture work of middling quality”⁵⁶ (2017)) y T. Burr (“her singing is on a par with Emma Stone's in *La La Land*: in tune, in character, but never able to break out into the kind of sonic glory an audience might crave”⁵⁷ (2017)).

⁵⁴ "Es posible que Watson no posea un juego de pipas excelente, pero su canto (...) es lo suficientemente útil como para hacer el trabajo" (Hornaday, 2017) [traducción propia].

⁵⁵ "ninguna de las estrellas son grandes cantantes (Belle lo demuestra por adelantado), pero entienden a sus personajes" (Dowd, 2017) [traducción propia].

⁵⁶ "Con demasiada frecuencia estamos viendo a artistas altamente calificados, además de algunos menos talentosos (Watson, principalmente), atascados en karaoke o trabajos de captura de movimiento de calidad media" (Phillips, 2017) [traducción propia].

⁵⁷ "su canto está a la par con el de Emma Stone en *La La Land*: afinado, en carácter, pero nunca capaz de estallar en el tipo de gloria sónica que un público podría desear" (Burr, 2017) [traducción propia].

Si bien no consideran a Watson como una gran cantante, sí la reconocen como una actriz que logra entender y encarnar a Belle. En este indicador en específico, ya no se busca reconocer una versatilidad y diferenciación entre personajes pasados y actuales, sino en evaluar los aspectos artísticos (*performance* y canto) que le brinda la actriz a su personaje.

Por otro lado, Dan Stevens también obtiene valoraciones positivas. Los críticos opinan que, pese a que el actor tiene una apariencia animal creada por el CGI, logra brindarle a su personaje atributos emocionales que permiten que se vea más como un hombre, que una bestia. Es por ello que los críticos valoran positivamente la *performance* de Stevens: J. Chang (“Dan Stevens, his good looks peeking out from behind the Beast’s horned countenance and gruff manner, pulls off an excellent hybrid of Bigfoot and Mr. Darcy”⁵⁸ (2017)), A. Hornaday (“Although Dan Stevens (...) is heard more than seen, he lends the Beast the right ratio of soul to raffish misanthropy”⁵⁹ (2017)), R. Horton (“it’s the bland Beast”⁶⁰ (2017)) y A. A. Dowd (“Stevens offering telling glimmers of gentleness and good humor beneath his digital disguise”⁶¹ (2017)).

Sin embargo, hay quienes no consideran como destacada la actuación del actor: M. Phillips (“Underneath the digital fur and digital roars, Dan Stevens as the Beast, (...), locates some moments of pathos that stick”⁶² (2017)) y S. Zacharek (“Evans performance is oversized, like his shoulders, and comes with a wink”⁶³ (2017)). Estas contradicciones de apreciaciones se hacen presentes, ya que estos discursos se encuentran influenciados por el juicio estético de

⁵⁸ "Dan Stevens, con su buen aspecto asomando por detrás del rostro con cuernos de la Bestia y sus modales bruscos, logra un excelente híbrido de *Bigfoot* y *Mr. Darcy*" (Chang, 2017) [traducción propia].

⁵⁹ "Aunque Dan Stevens (...) se escucha más de lo que se ve, le da a la Bestia la proporción correcta de alma para una misantropía disipada" (Hornaday, 2017) [traducción propia].

⁶⁰ "es la suave Bestia" (Horton, 2017) [traducción propia].

⁶¹ "Stevens ofrece destellos reveladores de gentileza y de buen humor debajo de su disfraz digital" (Dowd, 2017) [traducción propia].

⁶² "Debajo del pelaje digital y los rugidos digitales, Dan Stevens como la Bestia, (...), ubica algunos momentos de patetismo que se pegan" (Phillips, 2017) [traducción propia].

⁶³ "La actuación de Evans es sobredimensionada, como sus hombros, y viene con un guiño" (Zacharek, 2017) [traducción propia].

cada crítico. No utilizan conceptos teóricos que permitan evaluar la ejecución de esta herramienta, pero ponen en ejercicio su nivel de percepción.

La actuación de Kevin Kline (Maurice, el padre de Belle) ha sido la única que no ha obtenido ni una crítica negativa. Los críticos han considerado la *performance* del actor como cálida y/o dulce: S. Zacharek ("He brings warmth and style to the role, without ever letting it descend into the horrid territory known as heartwarming"⁶⁴ (2017)), M. Phillips ("He plays Maurice, Belle's dear, tinkering father. He's the best, sweetest thing in the movie; he brings a sense of calm, droll authority to every line reading"⁶⁵ (2017)), P. Travers ("The ever-splendid Kevin Kline"⁶⁶ (2017)), A. Hornaday ("a sweetly affecting Kevin Kline"⁶⁷ (2017)) y J. Morgenstern ("Kevin Kline brings a gentle humanity to the role of Belle's father, Maurice"⁶⁸ (2017)).

Con respecto a Luke Evans, no logra resaltar entre el elenco actoral, como lo hacen sus otros compañeros, pero las tres valoraciones que obtuvo son relativamente positivas: P. Travers ("Luke Evans, a preening delight"⁶⁹ (2017)), A. Hornaday ("Gaston, Belle's would-be suitor, played with fatuous relish by a wonderfully game Luke Evans. His big number -delivered while dancing and fighting on tabletops with his adoring aide-de-camp LeFou (Josh Gad)- is a giddy, amusing high point"⁷⁰ (2017)) y T. Burr ("Luke Evans (...) gives the character his all, happily

⁶⁴ "Aporta calidez y estilo al papel, sin dejar que descienda al horrible territorio conocido como reconfortante" (Zacharek, 2017) [traducción propia].

⁶⁵ "Interpreta a Maurice, el querido y juguetón padre de Bella. Es lo mejor y más dulce de la película; aporta una sensación de autoridad tranquila y divertida a cada línea que lee" (Phillips, 2017) [traducción propia].

⁶⁶ "El siempre espléndido Kevin Kline" (Travers, 2017) [traducción propia].

⁶⁷ "un Kevin Kline dulcemente conmovedor" (Hornaday, 2017) [traducción propia].

⁶⁸ "Kevin Kline aporta una gentil humanidad al papel del padre de Bella, Maurice" (Morgenstern, 2017) [traducción propia].

⁶⁹ "Luke Evans, una delicia para acicalarse" (Travers, 2017) [traducción propia].

⁷⁰ "Gastón, el aspirante a pretendiente de Bella, jugó con fatuo deleite con un juego maravilloso, Luke Evans. Su gran número, entregado mientras baila y pelea en las mesas con su adorado ayudante de campo LeFou (Josh Gad), es un punto alto vertiginoso y divertido" (Hornaday, 2017) [traducción propia].

hamming up the fatuous manliness, but his big musical number, the tavern-set 'Gaston', is a misfire"⁷¹ (2017)).

Finalmente, los actores que dieron vida a los elementos animados del castillo fueron elogiados positivamente por dos de los críticos: J. Chang ("Ewan McGregor, Ian McKellen, Emma Thompson, Gugu Mbatha-Raw, Stanley Tucci and Audra McDonald, availing themselves of state-of-the-art visual sorcery, do thoroughly credible if character-deficient impersonations"⁷² (2017)) y A. Hornaday ("Terrific voice work by Emma Thompson, Ewan McGregor and Ian McKellen, respectively (Mrs. Potts the teapot, Lumière the candelabra and Cogsworth the clock)"⁷³ (2017)). Al igual que la Bestia, estos son evaluados por la vitalidad y naturalidad que ellos les brindan a sus personajes.

El desarrollo de sus emociones cobra una gran importancia dentro de la película, puesto que cuentan con limitaciones corporales físicas al no ser humanos. Esto permite manifestar que la verdadera espontaneidad no solo reside en la técnica actoral, sino también en cómo pueden atribuirles a sus personajes genuinidad, personalidad y transparencia a su caracterización, lo cual posibilita la exhibición del mundo interior que se ha creado para estos personajes.

En el tercer grupo se encuentran siete de los doce críticos. Estos emplearon las subvariables de la valoración sobre el empleo del sonido y la valoración del uso de los efectos especiales, las cuales obtuvieron un 58,3% cada una.

⁷¹ "Luke Evans (...) le da al personaje todo lo que puede, martillando alegremente la fatua hombría, pero su gran número musical, el ambientado en la taberna "Gastón", es un fracaso" (Burr, 2017) [traducción propia].

⁷² "Ewan McGregor, Ian McKellen, Emma Thompson, Gugu Mbatha-Raw, Stanley Tucci y Audra McDonald, valiéndose de la hechicería visual de vanguardia, hacen imitaciones completamente creíbles, aunque carezcan de carácter" (Chang, 2017) [traducción propia].

⁷³ "Excelente trabajo de voz de Emma Thompson, Ewan McGregor e Ian McKellen, respectivamente (la Sra. Potts, la tetera, Lumière, el candelabro, y Cogsworth, el reloj)" (Hornaday, 2017) [traducción propia].

En la valoración sobre el empleo del sonido existe un acuerdo total con respecto al indicador de la apreciación de la ejecución de las bandas sonoras (BSO) y/o *soundtracks* (OST). En primer lugar, las nuevas actualizaciones musicales atribuidas a los *soundtracks* del animado son consideradas exuberantes, al menos desde la perspectiva de S. Zacharek (“The original songs, (...), remain, though the arrangements are now more like lush floral bouquets, laced with grand orchestral curlicues”⁷⁴ (2017)) y A. Hornaday (“The orchestrations, meanwhile, are reliably swelling and lush”⁷⁵ (2017)).

Aunque no se especifique explícitamente una comparación entre los elementos musicales del 91 con los del 2017, los críticos realizan sus apreciaciones mediante un análisis intertextual. Esto se debe a que reconocen en estos nuevos *soundtracks* actualizaciones que no estaban presentes en la obra animada. Es decir, observan que el *remake* propone y ofrece nuevas significaciones sonoras al filme.

Por otra parte, los nuevos temas, producidos por Alan Menken y el letrista Tim Rice, no logran ser memorables para tres de los críticos del NSFC, ya que no responden a su juicio de gusto musical: A. Hornaday (“new tunes, none of which is particularly memorable, but none of which is objectionable, either”⁷⁶ (2017)), A. A. Dowd (“crossing the two-hour mark with the help of a couple of unmemorable new tunes that really underline what the late Ashman brought to the

⁷⁴ "Las canciones originales, (...), permanecen, aunque los arreglos ahora son más como exuberantes ramos de flores, entrelazados con grandiosos adornos orquestales" (Zacharek, 2017) [traducción propia].

⁷⁵ "Las orquestaciones, mientras tanto, son confiadamente hinchadas y exuberantes" (Hornaday, 2017) [traducción propia].

⁷⁶ "nuevas melodías, ninguna de las cuales es particularmente memorable, pero ninguna de las cuales es objetable" (Hornaday, 2017) [traducción propia].

table”⁷⁷ (2017)) y T. Burr (“four new songs from lyricist Tim Rice and original composer Alan Menken that you probably won't be humming on the drive home”⁷⁸ (2017)).

El segundo indicador hallado en los discursos críticos de esta subvariable es la apreciación del empleo del *score* y/o *tracks*. Este elemento, a diferencia del otro indicador, sí requiere del conocimiento base de la conformación de una correcta maqueta de sonido para que la película pueda obtener una buena reproducción de sus recursos sonoros.

Por esta razón, los cuatro críticos que brindan sus valoraciones frente a este elemento recurren a conceptos básicos sonoros, como los niveles de volumen, las mezclas de sonidos y el tempo: J. Chang (“The musical hiccups are particularly revealing”, “When Belle sings (...), you might note how slack the tempo feels, how much dead air seems to have been piled around the individual stanzas so as to accommodate exaggerated bits of business and slapstick”⁷⁹ (2017)), R. Horton (“Howard Ashman’s witty lyrics are hard to hear in the ultra-complicated sound mix”⁸⁰ (2017)), J. Morgenstern (“the music suffered, too, from volume levels so blaring that many of the lyrics were inaudible”⁸¹ (2017)) y T. Burr “The fakeopera punch lines of the late Howard Ashman's lyrics (...) are swallowed up in the din”⁸² (2017)).

⁷⁷ "cruzando la marca de las dos horas con la ayuda de un par de nuevas melodías inolvidables que realmente subrayan lo que el difunto Ashman trajo a la mesa" (Dowd, 2017) [traducción propia].

⁷⁸ "cuatro nuevas canciones del letrista Tim Rice y el compositor original Alan Menken que probablemente no tararearás en el camino a casa", "Las frases de *fakeopera* de las letras del difunto Howard Ashman (...) se tragan en el estruendo" (Burr, 2017) [traducción propia].

⁷⁹ "Los contratiempos musicales son particularmente reveladores", "Cuando Bella canta (...), puedes notar cuán flojo se siente el tempo, cuánto aire muerto parece haberse amontonado alrededor de las estrofas individuales para acomodar partes exageradas de negocios y payasadas" (Chang, 2017) [traducción propia].

⁸⁰ "Las ingeniosas letras de Howard Ashman son difíciles de escuchar en la mezcla de sonido ultracomplejada" (Horton, 2017) [traducción propia].

⁸¹ "la música también sufrió de niveles de volumen tan estridentes que muchas de las letras eran inaudibles" (Morgenstern, 2017) [traducción propia].

⁸² "El chiste de *fakeopera* de las letras del difunto Howard Ashman (...) se traga en el estruendo" (Burr, 2017) [traducción propia].

Frente a la subvariable de la valoración del uso de los efectos especiales se evidencia con énfasis el indicador de la apreciación de la efectividad del empleo del CGI. Esta valoración, en gran parte, ha recibido críticas muy positivas, sobre todo, por la apariencia hiperreal brindada a los personajes de limpieza que habitan el castillo y a la Bestia. De acuerdo con los críticos, estos personajes cobran vida convincente por medio de la magia digital, la cual permite recrear los detalles familiares que habitan en el animado del 91.

Los críticos que refuerzan lo comentado son J. Chang (“The Beast’s castle, its labyrinthine interiors captured from a multitude of swirling camera angles, is a rococo real-estate catalog come to life”⁸³ (2017)), A. Hornaday (“The animated housekeeping items (...) are all brought to convincing life by way of digital magic”⁸⁴ (2017)), O. Gleiberman (“effects artists have done an extraordinary job of transforming him (The beast) (...) Visually, the characterization makes a nod to the scowling-eyed Beast from Jean Cocteau (...), but he also comes off as a kind of royal version of the *Elephant Man*: a melancholy freak trapped in solitude”⁸⁵ (2017)), A. A. Dowd (“It (1991) was also a state-of-the-art technological marvel. In a way, that’s true of the new version, too. (...) The costumes look like costumes, the sets look like sets, but it’s still something to gawk at”⁸⁶ (2017)) y J. Morgenstern (“not only enhances the Beast but brings to life all the furniture and bric-a-brac in his castle”⁸⁷ (2017)).

⁸³ "El castillo de la Bestia, sus interiores laberínticos capturados desde una multitud de ángulos de cámara giratorios, es un catálogo de bienes raíces rococó que cobra vida" (Chang, 2017) [traducción propia].

⁸⁴ "Los elementos animados de limpieza (...) cobran vida convincente mediante la magia digital" (Hornaday, 2017) [traducción propia].

⁸⁵ "Los artistas de efectos han hecho un trabajo extraordinario transformándolo (la Bestia) (...) Visualmente, la caracterización hace un guiño a la Bestia ceñuda de Jean Cocteau (...), pero también aparece como una especie de versión real de la *Elephant Man*: un fenómeno melancólico atrapado en la soledad" (Gleiberman, 2017) [traducción propia].

⁸⁶ "También (1991) fue una maravilla tecnológica de vanguardia. En cierto modo, eso también se aplica a la nueva versión. (...) Los disfraces parecen disfraces, los decorados parecen decorados, pero aun así es algo para admirar" (Dowd, 2017) [traducción propia].

⁸⁷ "no solo realza a la Bestia sino que da vida a todos los muebles y baratijas de su castillo" (Morgenstern, 2017) [traducción propia].

Pese a que existe una gran aceptación por el empleo del GCI, hay dos críticos que se muestran inconformes con la ejecución de los efectos especiales: M. Phillips (“*Be Our Guest* is nothing but visual noise”, “The digital effects overwhelm the screen”⁸⁸ (2017)) y R. Horton (“There’s digital fatigue, too. (...) all those CGI backdrops do blur together after a while. Compare the film’s world with the dopey-fun *Kong: Skull Island*, where -no matter how digital the monsters are- the landscapes (...) provide at least a sense of some *there there*”⁸⁹ (2017)). Estas apreciaciones resaltan que los efectos digitales en determinados momentos del filme logran abrumar al espectador, pues en estos llegan a perder su encanto y se hacen más pesados e incómodos al contemplarlos.

Los argumentos de estos discursos no se basan en teorías digitales o técnicas, sino que se encuentran ligadas a la percepción de los críticos frente a estos productos que han sido creados mediante el CGI. Es por ello que la calidad visual y estética cobran importancia para esta evaluación, pues, al usar avances tecnológicos que proyectan efectos hiperreales, las imágenes se convierten en objetos ostentosos y lujosos que ponen a prueba el gusto estético y la percepción de la realidad del crítico. De esta manera, se evalúa qué tan real y bello se ven estos objetos y/o personajes no humanos frente a los ojos de un espectador que recuerda, a su manera, las obras referentes.

Finalmente, las subvariables menos utilizadas dentro de la evaluación de este *live action* fueron dos, las cuales obtuvieron un 33,3% del total de uso por parte de los críticos: la valoración del diseño de producción y la valoración sobre la realización del montaje.

⁸⁸ “*Be Our Guest* no es más que ruido visual”, “Los efectos digitales abruma la pantalla” (Phillips, 2017) [traducción propia].

⁸⁹ “También hay fatiga digital. (...) todos esos fondos CGI se difuminan juntos después de un tiempo. Compara el mundo de la película con el tonto y divertido *Kong: Skull Island*, donde, sin importar cuán digitales sean los monstruos, los paisajes (...) dan al menos una sensación de que hay algo allí” (Horton, 2017) [traducción propia].

Cuatro críticos se centraron en atribuir apreciaciones a la estética escenográfica del filme en la primera subvariable: S. Zacharek (“The production design is elaborate and trippy. The dark, sad part of the Beast’s castle is a Goth-rococo reverie”, “The guest room that becomes Belle’s (...) has been lifted straight from a Fragonard painting, a maiden’s dream boudoir rendered in blue, gold and cream”⁹⁰ (2017)), A. Hornaday (“The film’s biggest sequence (...) revisits the Busby Berkeley design elements of the 1991 version, here elaborated with even more anachronistically psychedelic neon and a punched-up, disco-worthy color palette”⁹¹ (2017)), O. Gleiberman (“The visual design, especially in the Beast’s majestic curlicued castle, is gentrified gothic: Tim Burton de-quirked”⁹² (2017)) y A. A. Dowd (“Heavy on lavish production design but light on the airy physicality the musical all but demands”⁹³ (2017)).

Como se observa, las valoraciones con respecto al diseño de producción no son tan negativas, sobre todo, para el diseño del castillo de la Bestia, uno de los espacios más resaltados. Aunque no todos los críticos indican si el diseño estético falla o no en este filme, lo que se puede asegurar es que han recurrido a diferentes referencias estéticas. Por medio de estas comparan el diseño escenográfico de esta película (análisis intertextual) con la finalidad de reconocer su valor estético. De este modo, citan pinturas, diseños y estilos artísticos de otros autores. Esto evidencia que el crítico maneja un bagaje artístico que le permite elaborar juicios con respecto al diseño de producción de este *live action*.

⁹⁰ "El diseño de producción es elaborado y alucinante. La parte oscura y triste del castillo de la Bestia es un ensueño gótico-rococó", "La habitación de invitados que se convierte en la de Bella (...) ha sido sacada directamente de un cuadro de Fragonard, el tocador de los sueños de una doncella en azul, oro y crema" (Zacharek, 2017) [traducción propia].

⁹¹ "La secuencia más grande de la película (...) retoma los elementos de diseño de Busby Berkeley de la versión de 1991, aquí elaborados con neón aún más anacrónicamente psicodélico y una paleta de colores perforada digna de una discoteca" (Hornaday, 2017) [traducción propia].

⁹² "El diseño visual, especialmente en el majestuoso castillo ondulado de la Bestia, es gótico aburguesado: Tim Burton desarreglado" (Gleiberman, 2017) [traducción propia].

⁹³ "Pesado en el lujoso diseño de producción, pero ligero en el aireado físico que el musical casi exige" (Dowd, 2017) [traducción propia].

No obstante, estas valoraciones no dependen solo de un capital cultural, sino que también se encuentran influenciadas por el gusto estético de cada evaluador. Esto debido a que este está estrechamente relacionado con la formación del gusto y sensibilidad estética con la que se ha desarrollado cada crítico. Por ello, para unos el castillo es considerado como estéticamente correcto y hermoso, pero para otros, desarreglado y sin magia.

Con respecto a la valoración sobre la realización del montaje, se evidencia el indicador de la apreciación del ritmo de las secuencias en los discursos críticos. Este ha sido empleado por cuatro de los críticos del NSFC: J. Chang (“This is a leisurely, sprawling affair, pausing to revel in its own splendor when it should be picking up the pace -and curiously enough, the result feels less lifelike and more cartoonish”⁹⁴ (2017)), M. Phillips (“Condon races through the story beats at an unvarying pace, usually with his camera too close to the performers”⁹⁵ (2017)), R. Horton (“The movie seems to drag whenever it stops for one of the newer tunes”⁹⁶ (2017)) y J. Morgenstern (“The new film flattens the sequence by rushing it (...) There's no time for such scenes to breathe and develop in a musical drama”⁹⁷ (2017)).

Ellos confirman que el ritmo general, incluyendo las escenas musicales, de la película es invariable, extenso y vacilante, puesto que los realizadores lo aceleran en escenas que curiosamente exigen un deleite más pausado y viceversa. Frente a estas valoraciones, se rescata un punto relevante: los ritmos secuenciales son juzgados mediante los tempos de las

⁹⁴ "Este es un asunto pausado y extenso, que se detiene para deleitarse con su propio esplendor cuando debería estar acelerando el ritmo y, curiosamente, el resultado se siente menos realista y más caricaturesco" (Chang, 2017) [traducción propia].

⁹⁵ "Condon corre a través de los latidos de la historia a un ritmo invariable, generalmente con su cámara demasiado cerca de los artistas" (Phillips, 2017) [traducción propia].

⁹⁶ "La película parece arrastrarse cada vez que se detiene con una de las melodías más nuevas" (Horton, 2017) [traducción propia].

⁹⁷ "La nueva película aplanar la secuencia apresurándola (...) No hay tiempo para que esas escenas respiren y se desarrollen en un drama musical" (Morgenstern, 2017) [traducción propia].

secuencias. Si bien este instrumento es perceptivo, también requiere del conocimiento de una base teórica: una idónea velocidad del tiempo permite que el desarrollo narrativo de una historia se comprenda correctamente.

4.1.2. Criterios estéticos empleados en *Aladdin* (2019)

En el caso de *Aladdin*, se halla una crítica positiva por parte de Peter Travers (*Rolling Stone*); cuatro críticas regulares escritas por Justin Chang (*Los Angeles Time*), Peter Debruge (*Variety*), Ty Burr (*Boston Globe*) y John Anderson (*America*); y seis críticas negativas conformadas por David Edelstein (*Vulture*), Michael Phillips (*Chicago Tribune*), Michael Sragow (*Film comment*), Kameron Austin Collins (*Vanity Fair*), Tim Grierson (*Screendaily.com*) y Peter Rainer (*Christian Science Monitor*). Estas conforman un total de once críticas para el análisis de este corpus. En contraste con el análisis anterior, ahora surgen dos nuevas valoraciones: la valoración sobre el criterio edificante y la ejecución de la coreografía.

Tabla 4

Criterios de evaluación de Aladdin (2019)

Criterios hallados en los discursos críticos	
GC: Guion cinematográfico	E: Emocionalidad
EA: Elenco actuarial	ES: Empleo del sonido
DG: Dirección general	DP: Diseño de producción
EE: Efectos especiales	RM: Realización del montaje
CE: Criterio edificante	EC: Ejecución de coreografía

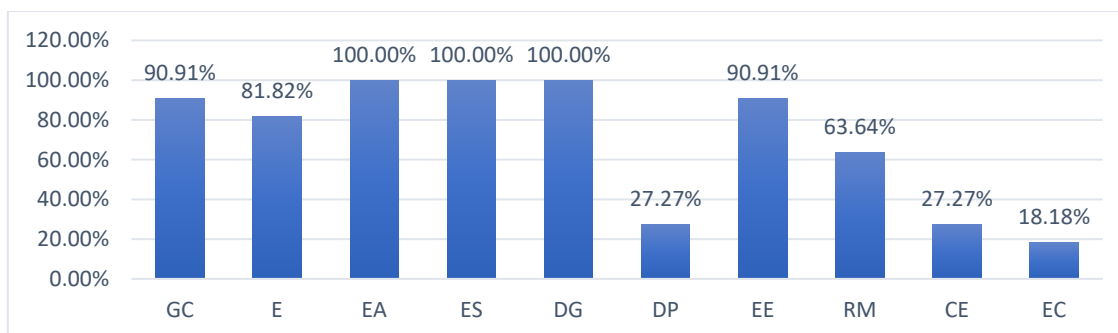


Figura 4. Gráfico de barras: Análisis de las críticas de *Aladdin*

De acuerdo con el gráfico, tres de los criterios encontrados están presentes en todas las críticas estudiadas. Estas son la valoración del elenco actoral, la valoración sobre el empleo del sonido y la valoración sobre la ejecución de la dirección general. Con el resultado obtenido se puede entender que el reconocimiento de estas subvariables son indispensables al realizar un juicio crítico con respecto a la calidad de este filme, ya que se encuentran presentes en todos los discursos críticos estudiados. Este acierto se explicará con más detalle en las siguientes líneas.

En la primera valoración, el actor que obtuvo más menciones fue Will Smith. La evaluación de su *performance* fue analizada, en gran parte, bajo el indicador de la apreciación de la interpretación y/o añadidura de parte del actor al personaje de la historia, en este caso, el del genio de la lámpara. Al parecer, el actor no solo resalta por su dinámica actoral, sino también por la peculiar personalidad que le brinda al genio, quien obtiene matices muy reconocidas del *Fresh Prince* y hasta del gurú del amor de *Hitch* (según la perspectiva de J. Chang).

Entre estas apreciaciones se encuentran los discursos de los siguientes críticos: P. Debruge (“Smith will get the majority of the attention, bringing so much of his own brand to the Genie”⁹⁸ (2019)), M. Sragow (“Williams’s Genie introduced *Disney* to the untamed adolescent id.

⁹⁸ "Smith obtendrá la mayor parte de la atención, aportando gran parte de su propia marca al Genie" (Debruge, 2019) [traducción propia].

Smith's Genie is more like a cool uncle past his prime. He's perfectly (pardon the expression) genial"⁹⁹ (2019)), M. Phillips ("He's OK. He goes his own way"¹⁰⁰ (2019)), J. Anderson ("Smith is pure charm, sings well enough (there are no Pavarottis in this thing) and really plays it all rather campily"¹⁰¹ (2019)) y J. Chang ("Smith's interpretation has its sneaky pleasures", "He (...) more prone to doling out the kind of romantic advice that might remind you of the professional love guru Smith played in *Hitch*"¹⁰² (2019)).

Si bien Smith no logra igualar o superar al actor del 92, consigue encajar con la nueva concepción brindada por Ritchie al genio en el *live action*. Esto permite que la actuación del actor se considere adecuada y, en algunos casos, sobresaliente, a pesar de que varios críticos sigan sintiendo nostalgia por la *performance* de Williams. Sin embargo, comprenden que el difunto intérprete personificaba a un genio con diferentes características.

Los críticos que basan su valoración bajo este argumento son P. Travers ("Smith, however is the movie's best special effect. He brings a *Fresh Prince* sass to the role and wisely never tries to imitate the inimitable Williams. Putting his own spin on Genie's big song, *Friend Like Me*, Smith is a comic blast"¹⁰³ (2019)), D. Edelstein ("Smith fits Ritchie's conception fine. (...) Early on, he attempts Robin Williams-like flights of fancy, but then, as if remembering he's

⁹⁹ "El genio de Williams introdujo a Disney a la identidad adolescente indómita. El genio de Williams se parece más a un tío genial que ha pasado a su mejor momento. Él es perfectamente (perdón por la expresión) genial" (Sragow, 2019) [traducción propia].

¹⁰⁰ "Él está bien. Va por su propio camino" (Phillips, 2019) [traducción propia].

¹⁰¹ "Smith es puro encanto, canta lo suficientemente bien (no hay Pavarottis en esta cosa) y realmente lo toca todo de manera bastante cursi" (Anderson, 2019) [traducción propia].

¹⁰² "Él (...) es más propenso a dar el tipo de consejo romántico que podría recordarte al gurú del amor profesional que Smith interpretó en *Hitch*" (Chang, 2019) [traducción propia].

¹⁰³ "Smith, sin embargo, es el mejor efecto especial de la película. Aporta un descaro de *Fresh Prince* al papel y, sabiamente, nunca intenta imitar al inimitable Williams. Da su propio giro a la gran canción del genio, *Friend Like Me*, Smith es una maravilla cómica" (Travers, 2019) [traducción propia].

not Robin Williams, he'll launch into a Fresh Prince impression"¹⁰⁴ (2019)), T. Grierson ("The Oscar-winner's (Robert Williams) passing adds an air of melancholy to the remake, although Smith supplies his own brand of sass without worrying about copying Williams"¹⁰⁵ (2019)), T. Burr ("He's fine, he's cool, he's Will Smith, and on top of that, it's an actual performance, but he's not Robin Williams and he thankfully doesn't try"¹⁰⁶ (2019)) y K. A. Collins ("Smith is the lifeboat leading us to a more pleasurable film", "Smith takes the role, which, as written, still probably owes too much to the Williams original, and does what he can with it"¹⁰⁷ (2019)).

Como se ha podido observar, los críticos rescatan positivamente la propia marca que Smith ha brindado al personaje mágico, ya que ha permitido que la personalidad del genio se actualice en esta nueva versión: ahora el genio adquiere el giro de marca del actor (el *hip hop*). Este aporte también se evidencia en los musicales en los que el actor contribuye vocalmente (*Friend Like Me* y *Prince Ali*).

La actuación de Mena Massoud como Aladdin sobresale gracias a las apreciaciones que realizan con respecto a su *performance* actoral (segundo indicador de esta subvariable). Los críticos elogian su destreza física y energía arremolinada para realizar los saltos y volteretas que ejecuta su personaje animado: D. Edelstein ("Massoud is personable without having much

¹⁰⁴ "Smith encaja perfectamente con la concepción de Ritchie. (...) Al principio, intenta vuelos de fantasía al estilo de Robin Williams, pero luego, como si recordara que no es Robin Williams, se lanza a una impresión de *Fresh Prince*" (Edelstein, 2019) [traducción propia].

¹⁰⁵ "El fallecimiento del ganador del Oscar (Robert Williams) agrega un aire de melancolía al remake, aunque Smith ofrece su propia marca de descaro sin preocuparse por copiar a Williams" (Grierson, 2019) [traducción propia].

¹⁰⁶ "Está bien, es genial, es Will Smith, y además de eso, es una actuación real, pero no es Robin Williams y afortunadamente no lo intenta" (Burr, 2019) [traducción propia].

¹⁰⁷ "Smith es el bote salvavidas que nos lleva a una película más placentera", "Smith asume el papel, que, tal como está escrito, probablemente todavía le debe demasiado al original de Williams, y hace lo que puede con él" (Collins, 2019) [traducción propia].

personality, but he's light on his feet (he's a convincing pickpocket)"¹⁰⁸ (2019)) y P. Travers ("Massoud, (...) is a live-wire as Aladdin"¹⁰⁹ (2019)).

En cuanto a su personalidad como Aladdin, los críticos opinan que su actuación no sobresale, a excepción de unas cortas partes del filme: P. Rainer ("Mena Massoud and Naomi Scott are so flavorless and squeaky-clean that they might almost be mistaken for CGI effects"¹¹⁰ (2019)), J. Chang ("He's not a diamond in the rough exactly, but he suits a movie whose aesthetic is pure cubic zirconium"¹¹¹ (2019)) y K. A. Collins ("Massoud's charmless Aladdin comes off as a Zack Morris wannabe but without the swagger -until Smith shows up and works his magic to manufacture an actual personality for not only the character, but the actor"¹¹² (2019)).

Estas apreciaciones permiten reconocer que una actuación destacada no solo se basa en el uso de herramientas físicas o movimientos corporales y/o faciales -porque Massoud los tiene y se le elogia por ello-, sino que el actor, a la vez, debe transitar las emociones de su personaje para poder encarnarlo. Esto genera que sea creíble, mantiene al público dentro de la acción y le produce emociones, ya que la personalidad de su personaje se vuelve verídica o, hasta en el mejor de los casos, cercana.

A diferencia de Massoud, Naomi Scott cuenta con apreciaciones regulares a positivas por parte de tres críticos que valoran su espíritu de mujer empoderada: J. Anderson ("Scott (...), who is

¹⁰⁸ "Massoud es agradable sin tener mucha personalidad, pero es ligero de pies (es un carterista convincente)" (Edelstein, 2019) [traducción propia].

¹⁰⁹ "Massoud, (...) es un cable vivo como Aladdin" (Travers, 2019) [traducción propia].

¹¹⁰ "Mena Massoud y Naomi Scott son tan insípidas y limpias que casi podrían confundirse con los efectos del CGI" (Rainer, 2019) [traducción propia].

¹¹¹ "No es un diamante en bruto exactamente, pero se adapta a una película cuya estética es el circonio cúbico puro" (Chang, 2019) [traducción propia].

¹¹² "El Aladdin sin encanto de Massoud se presenta como un aspirante a Zack Morris pero sin la arrogancia, hasta que Smith aparece y trabaja su magia para fabricar una personalidad real no solo para el personaje, sino también para el actor." (Collins, 2019) [traducción propia].

stunningly beautiful though she sings with a voice one might have heard at theater camp”¹¹³ (2019)), P. Debruge (“Scott commands her share of respect as Jasmine”¹¹⁴ (2019)) y T. Grierson (“Scott has the fire to make those changes (the feminist role) to the character resonate”¹¹⁵ (2019)). En conjunto a estas, se suman dos valoraciones positivas gracias a que Scott brinda un papel convincente en su propia escena musical, *Speechless*: P. Travers (“She even gets a new song, *Speechless*, (...). And Scott makes the most of it”¹¹⁶ (2019)) y D. Edelstein (“She gets a new Alan Menken song (...) which convinced me that she had enough spirit to be sultan”¹¹⁷ (2019)).

En el caso de Jafar, interpretado por Marwan Kenzari, se hallan críticas muy divididas. Dos de los críticos consideran que la *performance* de Kenzari le brinda a Jafar un aspecto más atractivo, que el personaje animado no tiene: K. A. Collins (“Kudos to Marwan Kenzari’s soft-spoken, eerie Jafar, the second-best thing in the film”¹¹⁸ (2019)) y J. Chang (“he is a touch less sinister and more human -and, as played by Kenzari, considerably more attractive- than his hook-nosed cartoon counterpart”¹¹⁹ (2019)).

Desde un enfoque opuesto, otros dos críticos consideran que a la interpretación de Kenzari le falta mayor maldad y amenaza, ya que en la nueva versión se muestra como una figura cobarde: T. Burr (“the movie’s Jafar (Marwan Kenzari), a dastardly but fatally drab figure wielding a

¹¹³ "Scott (...), que es increíblemente hermosa, aunque canta con una voz que uno podría haber escuchado en el campamento de teatro" (Anderson, 2019) [traducción propia].

¹¹⁴ " Scott tiene su parte de respeto como Jasmine" (Debruge, 2019) [traducción propia].

¹¹⁵ "Scott tiene el fuego para hacer que esos cambios (el papel feminista) en el personaje resuenen" (Grierson, 2019) [traducción propia].

¹¹⁶ "Incluso recibe una nueva canción, *Speechless*, (...). Y Scott lo aprovecha al máximo" (Travers, 2019) [traducción propia].

¹¹⁷ "Obtiene una nueva canción de Alan Menken (...) que me convenció de que tenía suficiente espíritu para ser sultán" (Edelstein, 2019) [traducción propia].

¹¹⁸ "Felicitaciones al misterioso y suave Jafar de Marwan Kenzari, la segunda mejor cosa de la película" (Collins, 2019) [traducción propia].

¹¹⁹ "es un poco menos siniestro y más humano -y, como lo interpreta Kenzari, considerablemente más atractivo- que su contraparte de dibujos animados, el de la nariz ganchuda" (Chang, 2019) [traducción propia].

papier-mache cobra scepter”¹²⁰ (2019)) y P. Debruge (“he no longer looms large enough to feel like much of a threat”¹²¹ (2019)). En cambio, para D. Edelstein, el personaje de Kenzari adquiere ciertos aciertos y desaciertos: “Marwan Kenzari’s Jafar has a good, nasty scene where he pitches Aladdin off a balcony”¹²² (2019).

Tanto para las valoraciones brindadas a Scott y Kenzari, el indicador evaluativo empleado por la crítica es la apreciación del *performance* actoral. A diferencia de Kenzari, la actuación de Scott no es juzgada en base a las características que los guionistas del 92 le atribuyeron a la princesa animada. Es decir, las valoraciones de su interpretación no se sustentan bajo una relación intertextual, la cual analiza las construcciones de las personalidades de los personajes, como sí se aplica en el caso de Jafar, pues se critican las características propias que el nuevo personaje ha perdido del antiguo.

Las apreciaciones que recibe la *performance* de Scott radican en la credibilidad de su empoderamiento, nueva característica relevante para la Jasmine del 2019. Por ende, la evaluación de su actuación se realiza bajo la percepción de los críticos sobre su talento actoral (naturalidad, espontaneidad y credibilidad). En cambio, con Kenzari la situación cambia. Así, al no poder igualar la energía actoral del personaje del 92, su *performance* decae para algunos. Sobre todo, para los críticos que relacionan y comparan su labor fiel y detalladamente con los atributos propios de la *performance* del 92 (alto grado de maldad).

¹²⁰ "Jafar de la película (Marwan Kenzari), una figura cobarde, pero fatalmente monótona que empuña un cetro de cobra de papel maché " (Burr, 2019) [traducción propia].

¹²¹ "ya no parece lo suficientemente grande como para sentirse como una gran amenaza" (Debruge, 2019) [traducción propia].

¹²² "El Jafar de Marwan Kenzari tiene una escena buena y desagradable en la que lanza a Aladdin desde un balcón" (Edelstein, 2019) [traducción propia].

Los actores con menos menciones son Alan Tudyk y Nasim Pedrad. La interpretación de Tudyk como Iago, el loro y mascota de Jafar, solo ocasiona una gran nostalgia hacia la *performance* del difunto comediante Gilbert Gottfried. Esto se debe a que el Iago del *remake* carece de la personalidad con la que cuenta su personaje referente (un loro parlanchín y malvado), como sostienen los siguientes críticos: T. Burr (“Also missed: Gilbert Gottfried's hench-parrot Iago, replaced by characterless squawks courtesy of Alan Tudyk”¹²³ (2019)), D. Edelstein (“I miss Gilbert Gottfried’s voice as the evil bird sidekick, Iago. The new Iago, Alan Tudyk, sounds like a bird, whereas Gottfried sounds like a man who rarely changes his underwear”¹²⁴ (2019)) y M. Sragow (“Gottfried’s replacement, Alan Tudyk, gets little to say and doesn’t even nail the obvious parroting jokes”¹²⁵ (2019)).

La baja apreciación que recibe la actuación de Tudyk se debe a una razón específica: su *performance* es evaluada mediante un análisis intertextual en el que se compara esta personificación con respecto a la de Gottfried. Al analizar la nueva *performance* bajo los parámetros fijados a Iago en el 92, el de Tudyk pierde su aspecto atractivo. Esto se debe a que el pájaro del filme original se mueve en un mundo mágico, en el cual es natural que los animales interactúen antropomórficamente con los personajes de la historia, mientras que el nuevo se desarrolla en un mundo real, donde se espera que se comporten como animales. Por ende, la voz de Tudyk no introduce al espectador a un mundo de fantasía, sino a uno más realista, en el cual los loros solo se comunican mediante graznidos.

¹²³ "También se perdió: el loro de Gilbert Gottfried, Iago, reemplazado por graznidos sin carácter de cortesía de Alan Tudyk" (Burr, 2019) [traducción propia].

¹²⁴ "Extraño la voz de Gilbert Gottfried como el compañero y malvado pájaro, Iago. El nuevo Iago, Alan Tudyk, suena como un pájaro, mientras que Gottfried suena como un hombre que rara vez se cambia de ropa interior" (Edelstein, 2019) [traducción propia].

¹²⁵ "El reemplazo de Gottfried, Alan Tudyk, tiene poco que decir y ni siquiera entiende los obvios chistes de loros" (Sragow, 2019) [traducción propia].

A diferencia de Tudyk, Nasim Pedrad, actriz que interpreta a un nuevo personaje, Dalia, la doncella de Jasmine, obtuvo críticas muy positivas de parte de cuatro críticos, quienes consideran a su *performance* como destacada, sobre todo, por los giros cómicos que brindó su actuación: J. Chang (“Some of the original comedy bits are genuinely winsome, Pedrad’s sly and sardonic performance as Jasmine’s servant Dalia included”¹²⁶ (2019)), P. Rainer (“Nasim Pedrad at least has the comic timing that the rest of the cast, including, surprisingly, Will Smith, conspicuously lack”¹²⁷ (2019)), D. Edelstein (“Nasim Pedrad (...) would be funnier if every one of her scenes didn’t scream, “Comic relief!”¹²⁸ (2019)) y M. Sragow (“The standout performance in Ritchie’s film comes from *Saturday Night Live* veteran Nasim Pedrad as a fresh character, Dalia”¹²⁹ (2019)).

Estas apreciaciones, en especial, se basan netamente en el talento actoral que Pedrad ha demostrado al interpretar a Dalia, sobre todo se destaca la espontaneidad creíble que le ha brindado a su personaje (en las secuencias cómicas). Además de ello, su *performance* no se compara frente a un referente pasado, pues el personaje al que da vida es completamente nuevo.

En la valoración sobre el empleo del sonido, el indicador en el que se enfocaron todas las evaluaciones fue la apreciación de la ejecución de las bandas sonoras (BSO) y/o *soundtracks* (OST). Los críticos que analizaron este indicador reconocen dos puntos importantes. En primer lugar, un grupo de críticos considera que este *live action* toma prestada las canciones originales de Alan Menken, Howard Ashman y Tim Rice: T. Grierson (“Alan Menken’s songs remain

¹²⁶ "Algunas de las partes de la comedia original son genuinamente atractivas, incluida la actuación astuta y sardónica de Pedrad como la sirvienta de Jasmine, Dalia" (Chang, 2019) [traducción propia].

¹²⁷ "Nasim Pedrad al menos tiene el momento cómico que el resto del elenco, incluido, sorprendentemente, Will Smith, carece notoriamente" (Rainer, 2019) [traducción propia].

¹²⁸ "Nasim Pedrad (...) sería más divertido si cada una de sus escenas no gritara "¡Alivio cómico!" (Edelstein, 2019) [traducción propia].

¹²⁹ "La actuación destacada en la película de Ritchie proviene de la veterana de *Saturday Night Live*, Nasim Pedrad, como un personaje nuevo, Dalia" (Sragow, 2019) [traducción propia].

sublime”, “versions of *Friend Like Me*, *Prince Ali* and *A Whole New World* are among *Aladdin*’s clear highlights”¹³⁰ (2019)), T. Burr (“The original songs by Alan Menken and lyricists Howard Ashman and Tim Rice have been retained”¹³¹ (2019)), J. Anderson (“One of the better Alan Menken songs in the repertoire (*Prince Ali*)”¹³² (2019)) y K. A. Collins (“Most of the songs in this new *Aladdin* are copped from the original, as expected, and no one will blame you if you doze through the movie until *Friend Like Me* and *Prince Ali* pop up”¹³³ (2019)).

En segundo lugar, otro grupo de críticos reconocen que las canciones del *live action* cuentan con ligeros cambios musicales. Al existir referencias de *soundtracks* muy reconocidos, los cambios que realicen, incluyendo las relaciones análogas que integren la materia prima del antecesor con nuevas novedades musicales, serán muy identificables. Gracias a esto, se logra resaltar que las nuevas versiones musicales todavía son muy cercanas al original, al contener una nueva fusión de ritmos (entre ellos los espectáculos que realiza Broadway): J. Chang (“The music, at least, is as good as ever. A few tweaks aside -most noticeably in *Arabian Nights* (...) -the infectious songs of Alan Menken, Howard Ashman and Tim Rice have been left happily intact”¹³⁴ (2019)), P. Travers (“The songs take on the static feeling of a Broadway musical that’s been running too long”¹³⁵ (2019)), M. Phillips (“The new material folds well enough into

¹³⁰ "Las canciones de Alan Menken siguen siendo sublimes", "las versiones de *Friend Like Me*, *Prince Ali* y *A Whole New World* se encuentran entre los aspectos más destacados de *Aladdin*" (Grierson, 2019) [traducción propia].

¹³¹ "Se han conservado las canciones originales de Alan Menken y los letristas Howard Ashman y Tim Rice" (Burr, 2019) [traducción propia].

¹³² "Una de las mejores canciones de Alan Menken en el repertorio (*Prince Ali*)" (Anderson, 2019) [traducción propia].

¹³³ "La mayoría de las canciones de este nuevo *Aladdin* están copiadas del original, como se esperaba, y nadie te culpará si te quedas dormido durante la película hasta que aparezcan *Friend Like Me* y *Prince Ali*" (Collins, 2019) [traducción propia].

¹³⁴ "La música, al menos, es tan buena como siempre. Dejando de lado algunos retoques, más notorios en *Arabian Nights* (...), las contagiosas canciones de Alan Menken, Howard Ashman y Tim Rice se han dejado felizmente intactas" (Chang, 2019) [traducción propia].

¹³⁵ "Las canciones adquieren la sensación estática de un musical de Broadway que se ha estado ejecutando durante demasiado tiempo" (Travers, 2019) [traducción propia].

the existing material”¹³⁶ (2019)) y T. Grierson (“While none of these new takes best the originals, they’re just barely different enough that they may allow some fans to feel like they’re getting alternate takes on *Disney* chestnuts”¹³⁷ (2019)).

Aparte de estas canciones, el nuevo tema que adquiere el personaje de Jasmine (*Speechless*), ha sido gratamente recibido por parte de tres críticos, debido a que consideran que ofrece una gran convicción sobre el empoderamiento femenino: J. Chang (“A courtyard power ballad (*Speechless*) that Scott delivers with show-stopping conviction”¹³⁸ (2019)) -a la manera particular de *Frozen* (por los arreglos contemporáneos)-, P. Debruge (“The movie’s contemporary-sounding *Speechless* -the closest thing to a female empowerment anthem *Disney* has given us since Queen Elsa let it go in *Frozen*”¹³⁹ (2019)) y M. Sragow (“Alan Menken, (...) teams up with contemporary lyricists Benj Pasek and Justin Paul (*La La Land*) to give Jasmine a power statement called *Speechless*, in the showstopping manner of *Wicked* or *Frozen*”¹⁴⁰ (2019)).

En contraste a estas valoraciones, otros tres críticos consideran que *Speechless* es muy poco emocionante, muy empalagoso e innecesario: P. Rainer (“Most of Alan Menken’s original score, plus a new, unexciting song, *Speechless* are back”¹⁴¹ (2019)), D. Edelstein (“The song

¹³⁶ "El nuevo material se pliega lo suficientemente bien en el material existente" (Phillips, 2019) [traducción propia].

¹³⁷ "Si bien ninguno de estos nuevos toma mejor a los originales, son apenas lo suficientemente diferentes como para permitir que algunos fanáticos sientan que están obteniendo versiones alternativas de las castañas de *Disney*" (Grierson, 2019) [traducción propia].

¹³⁸ "Una balada de poder en el patio (*Speechless*) que Scott ofrece con una convicción asombrosa" (Chang, 2019) [traducción propia].

¹³⁹ "El sonido contemporáneo *Speechless* de la película, lo más parecido a un himno de empoderamiento femenino que *Disney* nos ha dado desde que la reina Elsa lo dejó ir en *Frozen*." (Debruge, 2019) [traducción propia].

¹⁴⁰ "Alan Menken, (...) se une a los letristas contemporáneos Benj Pasek y Justin Paul (*La La Land*) para darle a Jasmine una poderosa declaración llamada *Speechless*, a la manera espectacular de *Wicked* o *Frozen*" (Sragow, 2019) [traducción propia].

¹⁴¹ "La mayor parte de la banda sonora original de Alan Menken, más una canción nueva y poco emocionante, *Speechless* están de vuelta" (Rainer, 2019) [traducción propia].

(*Speechless*) is so saccharine”¹⁴² (2019)) y K. A. Collins (“A new song in the form of a banal girl power anthem that springs out of nowhere and throws the movie out of whack, expanding its runtime unconscionably”¹⁴³ (2019)).

Esta nueva canción, a diferencia de los otros *soundtracks* del filme, no tiene una obra musical base con la cual se pueda comparar directamente (análisis intertextual). Por este motivo, se considera otra referencia musical reciente para resaltar que la nueva canción funciona, para algunos, como una pieza convincente que maneja una temática social fuerte, mientras que su elaboración musical incluye recursos sonoros contemporáneos.

Otro punto importante a destacar es que estas apreciaciones se realizan bajo un desarrollo de comunicación musical con énfasis en el proceso de contenido, más que en el recurso sonoro en sí (partituras, *tracks*, *scores*, etc). En otras palabras, prevalece más el carácter social de lo que busca comunicar la canción. Esto se debe a que el oyente no solo recibe y responde a estímulos sonoros que pueden estar fuertemente vinculados a sensaciones emotivas, sino también es un ser crítico y social. Por ende, los críticos involucran formas-contenidos y dialécticas musicales en su escucha, al considerar como herramientas de evaluación su gusto estético con respecto a la sonorización de la canción y su imaginario e interpretación cultural frente al tema social desarrollado en el *soundtrack* (el empoderamiento femenino).

En la valoración sobre la ejecución de la dirección general se encuentran indicadores que brindan determinadas apreciaciones al trabajo realizado por Guy Ritchie como el director de

¹⁴² "La canción (*Speechless*) es tan empalagosa" (Edelstein, 2019) [traducción propia].

¹⁴³ "Una nueva canción en forma de un himno banal del poder femenino que surge de la nada y hace que la película se salga de control, expandiendo su tiempo de ejecución de manera inconcebible" (Collins, 2019) [traducción propia].

este *live action*. Estos son tres: la apreciación de la dirección filmográfica, la apreciación del estilo, visión y creatividad del director y la apreciación de la elección del elenco actoral.

En este corpus, el indicador de la apreciación de la dirección filmográfica no se rige específicamente en el análisis de la dirección de cámara, encuadres o ritmos, sino que se brindan valoraciones más generales con respecto al resultado final obtenido de la dirección. Los siete críticos que evalúan este indicador son M. Sragow (“Maladroit and overlong, its resting state is moribund”¹⁴⁴ (2019)), K. A. Collins (“But despite its familiarity, something is amiss in Guy Ritchie’s soapy, bland rehash (...) you can sense when the movie is dragging and missing its previously well-honed marks”¹⁴⁵ (2019)), T. Burr (“This *Aladdin* has more action-movie energy (and scary touches) than the cartoon, but it wants to be as broad in market appeal as possible, and it often succeeds”¹⁴⁶ (2019)), P. Debruge (“The beloved character’s elastic quality makes *Aladdin* perhaps *Disney*’s most daunting live-action adaptation yet”¹⁴⁷ (2019)), J. Chang (“No one really needs this mostly middling, fitfully funny and never unpleasant movie”¹⁴⁸ (2019)), J. Anderson (“My biggest argument is with the look of the film -a bit cheap, claustrophobically shot and with no visual style or intelligence to speak of”¹⁴⁹ (2019)) y T. Grierson (“Unfortunately, what was lacking in the 1992 film isn’t improved here -and the

¹⁴⁴ "Inepto y demasiado largo, su estado de reposo está moribundo" (Sragow, 2019) [traducción propia].

¹⁴⁵ "Pero a pesar de su familiaridad, algo anda mal en el refrito suave y jabonoso de Guy Ritchie (...) puedes sentir cuando la película se arrastra y pierde sus marcas previamente perfeccionadas" (Collins, 2019) [traducción propia].

¹⁴⁶ "Este *Aladdin* tiene más energía de película de acción (y toques de miedo) que la caricatura, pero quiere ser lo más amplio posible en el mercado y, a menudo, tiene éxito" (Burr, 2019) [traducción propia].

¹⁴⁷ "La calidad elástica del querido personaje hace que *Aladdin* sea quizás la adaptación de acción en vivo más desalentadora de *Disney* hasta ahora" (Debruge, 2019) [traducción propia].

¹⁴⁸ "Nadie realmente necesita esta película en su mayoría mediana, divertida y nunca desagradable" (Chang, 2019) [traducción propia].

¹⁴⁹ "Mi mayor argumento es con el aspecto de la película: un poco barata, filmada claustrofómicamente y sin estilo visual o inteligencia para hablar" (Anderson, 2019) [traducción propia].

remake's desire to do everything a little bigger ends up with a film that's meant to play in giant multiplexes"¹⁵⁰ (2019)).

En base a estas valoraciones, se puede deducir que esta nueva versión se ejecuta mediante producciones de imágenes más grandes que no cuentan con la calidad elástica, ni los ritmos frenéticos que tienen las escenas y personajes del 92. Además de ellos, P. Travers, J. Anderson, P. Rainer y M. Phillips cuestionan la labor de la dirección de Guy Ritchie y mencionan los *filmes Lock, Stock and Two Smoking Barrels, RocknRolla* y *Sherlock Holmes* con la intención de demostrar que el director ha dirigido adecuadamente películas de acción con carga frenética, pese a que esta destreza y aciertos no los demuestra en este *remake*.

Las apreciaciones realizadas, en base a lo mencionado, son las siguientes: "Ritchie, best known for action pulverizers like *RocknRolla* and *Lock, Stock and Two Smoking Barrels*, doesn't pull out the heavy ammo in this family-friendly, PG enterprise. But he does give the story a kineticism that helps when you're trying to match what animation can do"¹⁵¹ (Travers, 2019), "Why choose as your director Guy Ritchie -famous not only for having been *Mr. Madonna* but for such antic-cum-frantic action films as *Lock, Stock and Two Smoking Barrels* and *Sherlock Holmes*- if it is going to end up being such a visually anodyne affair?"¹⁵² (Anderson, 2019), "Guy Ritchie, (...) is a specialist in cacophonous, ultra-violent crime capers (*Lock, Stock and Two Smoking Barrels*) so it's not clear why he was chosen to direct a children's classic, and a

¹⁵⁰ "Desafortunadamente, lo que faltaba en la película de 1992 no se mejora aquí, y el deseo del remake de hacer todo un poco más grande termina con una película que está destinada a reproducirse en multicines gigantes" (Grierson, 2019) [traducción propia].

¹⁵¹ "Ritchie, mejor conocido por los pulverizadores de acción como *RocknRolla* y *Lock, Stock and Two Smoking Barrels*, no saca la munición pesada en esta empresa de PG (público general) apta para familias. Pero le da a la historia un cinético que ayuda cuando intentas igualar lo que puede hacer la animación." (Travers, 2019) [traducción propia].

¹⁵² "¿Por qué elegir como director a Guy Ritchie -famoso no solo por haber sido *Mr. Madonna* sino por películas de acción tan frenéticas como *Lock, Stock and Two Smoking Barrels* y *Sherlock Holmes*- si va a terminar siendo tan visualmente un asunto anodino?" (Anderson, 2019) [traducción propia].

musical to boot”¹⁵³ (Rainer, 2019) y “It’s also and foremost an example of directorial miscasting for this is a Guy Ritchie musical (...) made with the lightness of touch and blithe cinematic charm you’d expect from the man behind *Lock, Stock and Two Smoking Barrels* and the steampunk *Sherlock Holmes* pictures”¹⁵⁴ (Phillips, 2019).

A parte de este punto, también se juzga fuertemente la dirección tomada por Ritchie en las secuencias musicales. Entre estas valoraciones están las de los siguientes críticos: T. Burr (“At its worst it's an ethno-cultural mosh-pit that never quite leaves the central plaza at *Disney World*”¹⁵⁵ (2019)), P. Travers (“For starters, Aladdin wishes to be a prince worthy of wooing Jasmine. And Ritchie pulls out all the stops in *Prince Ali*, a circus-like production number”¹⁵⁶ (2019)) y M. Sragow (“As a musical director, Ritchie is all thumbs and big toes. He tries to turn each number into anything but a song-and-dance”¹⁵⁷ (2019)).

A rasgos generales, en este indicador, Guy Ritchie no logra cumplir con los estándares que busca la crítica. Sin embargo, estas determinaciones solicitadas por los críticos no son evidenciadas explícitamente, pues no realizan apreciaciones a elementos específicos de dirección. No obstante, se puede reconocer que su labor como director no ha generado una gran impresión, ya que obtiene más valoraciones negativas que positivas.

¹⁵³ "Guy Ritchie, (...) es un especialista en alcarraras criminales ultraviolentas y cacofónicas (*Lock, Stock y Two Smoking Barrels*), por lo que no está claro por qué fue elegido para dirigir un clásico infantil y, además, un musical" (Rainer, 2019) [traducción propia].

¹⁵⁴ "También es y ante todo un ejemplo de mala interpretación de la dirección, ya que es un musical de Guy Ritchie (...) hecho con la ligereza del toque y el alegre encanto cinematográfico que esperarías del hombre detrás de *Lock, Stock and Two Smoking Barrels* y las películas *steampunk* de *Sherlock Holmes*." (, 2019) [traducción propia].

¹⁵⁵ "En el peor de los casos, es un *mosh-pit* etnocultural que nunca abandona la plaza central de *Disney World*" (Phillips, 2019) [traducción propia].

¹⁵⁶ "Para empezar, Aladdin desea ser un príncipe digno de cortejar a Jasmine. Y Ritchie saca todas las paradas en *Prince Ali*, un número de producción de circo" (Travers, 2019) [traducción propia].

¹⁵⁷ "Como director musical, Ritchie es todo pulgares y dedos gordos. Intenta convertir cada número en cualquier cosa menos en una canción y un baile" (Sragow, 2019) [traducción propia].

El segundo indicador empleado es el estilo, la visión y la creatividad del director. Este se encuentra influenciado, desde la perspectiva de dos críticos, por un género en particular: los espectáculos musicales de Broadway. Si bien seguir este lineamiento no representa un rasgo creativo ni original a la visión del director, este recurso permite que Ritchie determine el estilo de sus escenas musicales. Así, P. Debruge (“*Disney’s Aladdin* has been reinvented once before as a live-action Broadway musical (...). Ritchie’s approach benefits from that adaptation”¹⁵⁸ (2019)) y D. Edelstein (“There’s a driving, lewd Broadway energy to Ritchie’s work I’d never noticed before that syncs up with this second-rate material and hurls it into the heavens -or the lower circles of hell, depending on your perspective”¹⁵⁹ (2019)) reconocen que el director no logra evidenciar un estilo propio, sino que toma como referencia a elementos externos para la reproducción de su producto audiovisual.

Finalmente, el tercer indicador encontrado en las valoraciones es la apreciación de la elección del elenco actoral, el cual está conformado por Will Smith/ el genio (americano de tez morena), Mena Massoud/ Aladdin (originario de Egipto), Naomi Scott/ Jasmine (ascendencia india), Nasim Pedrad/ Dalia (nacida en Irán) y Marwan Kenzari/Jafar (origen tunecino). Esta apreciación se encuentra dividida en dos grupos equitativos. Por un lado, un grupo de críticos reconoce de forma positiva el esfuerzo realizado en el *live action* para contar con un *casting* multiétnico que represente a los personajes de la historia del medio oriente.

Estos críticos son P. Travers (“It’s an inspired choice to cast Guy Ritchie’s live-action version of *Disney’s* 1992 animated hit with persons of color (...). An Arabian nights fantasy filled with

¹⁵⁸ "*Aladdin* de *Disney* se ha reinventado una vez antes como un musical de Broadway de acción en vivo (...). El enfoque de Ritchie se beneficia de esa adaptación" (Debruge, 2019) [traducción propia].

¹⁵⁹ "Hay una energía lasciva de Broadway en el trabajo de Ritchie que nunca había notado antes que se sincroniza con este material de segunda categoría y lo lanza a los cielos, o a los círculos más bajos del infierno, dependiendo de su perspectiva." (Edelstein, 2019) [traducción propia].

brown-skinned actors? Will wonders never cease?"¹⁶⁰ (2019)), M. Phillips ("Disney threw a wide net internationally in what appears to be an honest effort at multiethnic casting"¹⁶¹ (2019)) y P. Debruge ("Hollywood's growing awareness of representation issues renders the original highly "problematic", "Call it "Aladdin and the Fresh Prince of Ababwa" -which could well have been Ritchie's pitch for a still largely stereotype-driven project that seems to work best when it's not directly emulating the cartoon that came before"¹⁶² (2019)).

En contraste a este grupo, T. Burr ("Forget about ethnic accuracy in an *Aladdin* that putatively takes place in an Arabian desert kingdom yet features borrowed Bollywood-isms"¹⁶³ (2019)), J. Anderson ("While *Aladdin* does make efforts to put people with actual Middle-Eastern roots in this Middle-Eastern story, having an African-American play an enslaved genie, ultimately for laughs, might just rub the wrong nerve among certain audiences"¹⁶⁴ (2019)) y K. A. Collins ("*Aladdin* was always about its supporting cast, so whatever"¹⁶⁵ (2019)) opinan que la decisión del director, al integrar al elenco actores con ascendencia del medio oriente, puede conllevar a que el *remake* ocasione problemas sociales.

Es evidente que Ritchie, al apostar por un elenco más multiétnico, ha originado que el filme se encuentre en un campo emblemático por los problemas de representación del clásico animado.

¹⁶⁰ "Es una elección inspirada en la proyección de la versión de acción en vivo de Guy Ritchie del éxito animado de Disney de 1992 con personas de color (...). ¿Una fantasía de las noches árabes llena de actores de piel morena? ¿Nunca cesarán las maravillas?" (Travers, 2019) [traducción propia].

¹⁶¹ "Disney lanzó una amplia red a nivel internacional en lo que parece ser un esfuerzo honesto en el casting multiétnico" (Phillips, 2019) [traducción propia].

¹⁶² "La creciente conciencia de Hollywood sobre los problemas de representación hace que el original sea muy "problemático", "Llámalo "Aladdin y el príncipe de Ababwa", que bien podría haber sido el lanzamiento de Ritchie para un proyecto que todavía se basa en gran medida en estereotipos y que parece funcionar mejor cuando no lo es, emulando directamente la caricatura que vino antes" (Debruge, 2019) [traducción propia].

¹⁶³ "Olvídese de la precisión étnica en un *Aladdin* que supuestamente tiene lugar en un reino desértico árabe, pero que presenta los ismos de Bollywood prestados" (Burr, 2019) [traducción propia].

¹⁶⁴ "Si bien *Aladdin* se esfuerza por poner a personas con raíces reales de Oriente Medio en esta historia de Oriente Medio, tener un afroamericano interpretando a un genio esclavizado, en última instancia para reírse, podría frotar el nervio equivocado entre ciertas audiencias." (Anderson, 2019) [traducción propia].

¹⁶⁵ "*Aladdin* siempre se trató de su elenco de apoyo, así que como sea" (Collins, 2019) [traducción propia].

También es importante resaltar que, si bien se realizan juicios en base a temas sociales, estos marcan la importancia de que *Aladdin*, en especial, debe contar con personajes que tengan características físicas muy parecidas a la gente que reside en el medio oriente, pues la obra referente se desarrolla en ese espacio y/o ambiente.

El segundo grupo que cuenta con mayor presencia en las críticas está conformado por la valoración de la elaboración del guion cinematográfico y la valoración del uso de los efectos especiales. Estas fueron consideradas en diez de las críticas, al conseguir un 90,9% cada una.

En la primera valoración, el indicador que más resaltó es la apreciación de la construcción de los personajes de la historia. Así, se valora positivamente el rol progresista y activo que ha adquirido Jasmine, el rasgo humano que ha recibido el genio al tener un romance propio y mostrar una personalidad más ligada al *Príncipe del Rap* de Will Smith y el nuevo papel, basado en el valor de la fidelidad, que le brindan al personaje Dalia.

En el caso de Jasmine, tres críticos del estudio encuentran que la personalidad de la princesa obtiene un cambio más progresista mediante el empoderamiento y el feminismo: M. Phillips ("The script, (...), gives Jasmine a more progressive and active role in her fate as well as her political future"¹⁶⁶ (2019)), D. Edelstein ("This *Aladdin*'s sole innovation is a feminist Jasmine who refuses to be controlled"¹⁶⁷ (2019)) y T. Grierson ("In a nod to feminism, Ritchie and co-writer John August envision Jasmine as an outspoken, poised leader"¹⁶⁸ (2019)).

¹⁶⁶ "El guion, (...), le da a Jasmine un papel más progresista y activo en su destino y en su futuro político" (Phillips, 2019) [traducción propia].

¹⁶⁷ "La única innovación de este *Aladdin* es una feminista Jasmine que se niega a ser controlada" (Edelstein, 2019) [traducción propia].

¹⁶⁸ "En un guiño al feminismo, Ritchie y el coguionista John August imaginan a Jasmine como una líder franca y equilibrada" (Grierson, 2019) [traducción propia].

En el desarrollo del segundo personaje, M. Phillips reconoce que el genio adquiere un aspecto más humano, debido al nuevo romance que mantiene con Dalia: “In his human-scale form, the genie gets a romance of his own going, sort of, with Jasmine’s handmaiden Dalia”¹⁶⁹ (2019)). K. A. Collins apuesta por este romance -“He is the only character with wit, the only one whose heart isn’t wrapped up in an attractive but straightforward case of puppy love (though the new movie does its damndest to change that)”¹⁷⁰ (2019)- mientras que P. Debruge, por la nueva personalidad que obtiene el genio por medio de Will Smith- (“Smart of the team to base the Genie’s personality on the star’s brand, rather than imitating what Williams did with the role. Even in cases where Smith is quoting directly from the original, his persona comes through loud and clear”¹⁷¹ (2019)). En lo que respecta a Dalia, T. Burr comenta que el personaje consigue un papel interesante: “Dalia has more and better material to work with than she ever got in five years of *Saturday Night Live*”¹⁷² (2019).

Si bien se encuentran valoraciones positivas para la construcción de la personalidad de estos personajes, también se han hallado roles elaborados de forma simplista o superficial, como el papel que le han dado a Aladdin, según la perspectiva de T. Grierson (“Massoud is awfully appealing, but the character (Aladdin) remains a little simplistic”¹⁷³ (2019)) y M. Sragow (“Massoud as Aladdin (...) fall into the traps of emblematic characters”¹⁷⁴ (2019)).

¹⁶⁹ " En su forma a escala humana, el genio tiene un romance propio, más o menos, con la doncella de Jasmine, Dalia" (Phillips, 2019) [traducción propia].

¹⁷⁰ "Él es el único personaje con ingenio, cuyo corazón no está envuelto en un caso atractivo, pero es sencillo como el amor de cachorros (aunque la nueva película hace todo lo posible por cambiar eso)" (Collins, 2019) [traducción propia].

¹⁷¹ "Inteligencia del equipo para basar la personalidad del Genio en la marca de la estrella, en lugar de imitar lo que hizo Williams con el papel. Incluso en los casos en los que Smith está citando directamente del original, su personaje se manifiesta alto y claro." (Debruge, 2019) [traducción propia].

¹⁷² "Dalia tiene más y mejor material para trabajar del que nunca tuvo en cinco años en *Saturday Night Live*" (Burr, 2019) [traducción propia].

¹⁷³ "Massoud es tremendamente atractivo, pero el personaje (Aladdin) sigue siendo un poco simplista" (Grierson, 2019) [traducción propia].

¹⁷⁴ "Massoud como Aladdin (...) cae en las trampas de personajes emblemáticos" (Sragow, 2019) [traducción propia].

La construcción del personaje de Jafar tampoco obtiene valoraciones positivas, por parte de dos críticos, con respecto al nivel de maldad de su nueva versión: P. Travers (“never once do you think that Jafar is evil enough to hold back a happy ending”¹⁷⁵ (2019)) y D. Edelstein (“The part is dully written: You have to think back to Conrad Veidt’s Jaffar (two f’s) in *The Thief of Baghdad* to remember how bloodcurdling this character can be”¹⁷⁶ (2019)). En perspectiva de M. Sragow, la construcción de la personalidad de Abu también sufre cambios lamentables: “By the end, no one reckons how to give the tiny ape an outsize personality. (...) Abu, is initially intriguing, part enfant terrible and part wise old man, as if he’s going through first and second childhood simultaneously”¹⁷⁷ (2019).

En el análisis de esta subvariable se puede reconocer que de nada sirve establecer construcciones de personalidades si estas no conducen a una visión enriquecedora, clara y unísona al personaje. No se trata solo de una técnica que acumula datos, sino que el autor debe motorizar una reflexión dinámica (reconocer el arco de transformación) que permita llevar a cabo una construcción valiosa del personaje. Es así como todos los partícipes de una historia presentan modificaciones a lo largo de la narración, pero no cualquier tipo de cambio, sino que están definidas en una característica coherente, debido a que esta precisa la naturaleza íntima del personaje (su esencia).

¹⁷⁵ " ni una sola vez piensas que Jafar es lo suficientemente malvado como para contener un final feliz" (Travers, 2019) [traducción propia].

¹⁷⁶ "La parte está mal escrita: tienes que pensar en Jaffar (dos F) de Conrad Veidt en *El ladrón de Bagdad* para recordar lo espeluznante que puede ser este personaje" (Edelstein, 2019) [traducción propia].

¹⁷⁷ "Al final, nadie sabe cómo darle al pequeño simio una personalidad descomunal. (...) Abu, es inicialmente intrigante, en parte un niño terrible y en parte un anciano sabio, como si estuviera pasando por la primera y la segunda infancia simultáneamente." (Sragow, 2019) [traducción propia].

Por ende, un personaje no existe por sí solo: aparece en un contexto con influencias culturales y sociales que conforman y construyen sus personalidades. Por tal razón, al situar el *live action* en un entorno más actual, los objetivos, inquietudes y acciones de los personajes deben de responder a este, como en el caso de Jasmine. Este punto lo tienen claro los críticos, sin embargo, no logran coincidir en si estas construcciones atribuyen datos enriquecedores y verídicos a los personajes. Si bien existen teorías con las cuales se puede evaluar este ejercicio narrativo del guion, estas también son influenciadas por las creencias personales del evaluador frente a lo que se describe en la pantalla.

En lo que respecta al segundo indicador, la apreciación del planteamiento de la adaptación u originalidad de la historia se evalúa, en gran parte, bajo los lineamientos establecidos por el animado del 92. De esa manera, dos de los críticos reconocen que este *live action* funciona como una recreación fiel a su obra antecesora: T. Grierson (“Sometimes dazzling but more often workmanlike, the live-action *Aladdin* accomplishes its modest goal to be a faithful, supersized re-creation of the original animated film”¹⁷⁸ (2019)) y M. Phillips (“But as with the ’92 version, the new *Aladdin* must lug a heavy load of routine evildoing, especially in its final half-hour, as Jafar’s unholy lust for power gets the best of him”¹⁷⁹ (2019)).

Desde otra mirada, dos de los críticos reconocen que este *remake* sí presenta nuevas líneas narrativas en la historia, pero estos cambios no le brindan cierto grado de originalidad: T. Grierson (“Ritchie’s *Aladdin* adds a couple of new plot wrinkles and some new songs, but the

¹⁷⁸ "A veces deslumbrante, pero más a menudo profesional, el *Aladdin* de acción real logra su modesto objetivo de ser una recreación fiel y de gran tamaño de la película animada original" (Grierson, 2019) [traducción propia].

¹⁷⁹ "Pero al igual que con la versión del 92, el nuevo *Aladdin* debe cargar con una gran cantidad de maldades rutinarias, especialmente en su última media hora, ya que la lujuria impía de Jafar por el poder se apodera de él" (Phillips, 2019) [traducción propia].

idea is to transport a beloved classic into three dimensions”¹⁸⁰ (2019)) y J. Anderson (“*Aladdin* lards lots of new material on what was probably as close to a perfectly structured film as you are going to find”¹⁸¹ (2019)).

En conjunto con estas apreciaciones, tres críticos consideran que el guion necesita más ingenio para que los hilos narrativos no sean básicos, ni de relleno: M. Sragow (“This *Aladdin* needs more wit and less bombast”¹⁸² (2019)), P. Travers (“But ginning up a love story for Genie and Jasmine’s maid seems like paddig”¹⁸³ (2019)) y J. Chang (“The rest of *Aladdin* cleaves to more straightforward lines, even as it tries to give the supporting characters greater complexity and political awareness to match their flesh-and-blood makeovers”¹⁸⁴ (2019)).

En el análisis de esta subvariable se concluye que las modificaciones en el guion no han sido lo suficientemente satisfactorias, desde la perspectiva de varios críticos, para poder catalogar al filme como un producto que desarrolle un planteamiento narrativo original. Aunque este *live action* conserva las características esenciales de su obra referente, los nuevos cambios le brindan cierta autenticidad al filme mediante el nuevo desarrollo del proceso narrativo.

Cabe recordar que la originalidad de los *remakes* no radica en descubrir técnicas o elementos nuevos, sino en redescubrirlos. Es decir, la obra principal genera preguntas originales que plantean problemas, desarrollos o hipótesis que podrían desencadenarse de otra manera. De ese

¹⁸⁰ "*Aladdin* de Ritchie agrega un par de nuevas arrugas en la trama y algunas canciones nuevas, pero la idea es transportar un clásico querido en tres dimensiones" (Grierson, 2019) [traducción propia].

¹⁸¹ "*Aladdin* pone mucho material nuevo sobre lo que probablemente sea lo más parecido a una película perfectamente estructurada que puedas encontrar" (Anderson, 2019) [traducción propia].

¹⁸² "Este *Aladdin* necesita más ingenio y menos grandilocuencia" (Sragow, 2019) [traducción propia].

¹⁸³ "Pero preparar una historia de amor para el genio y la doncella de Jasmine parece un relleno" (Travers, 2019) [traducción propia].

¹⁸⁴ "El resto de *Aladdin* se apega a líneas más sencillas, incluso cuando intenta dar a los personajes secundarios una mayor complejidad y conciencia política para que coincida con sus cambios de imagen de carne y hueso" (Chang, 2019) [traducción propia].

modo, redefinir, replantear y reenfocar determinados arcos o detalles de la historia permite que la narración brinde una nueva respuesta al filme, es decir, una originalidad que no se planteó en el 92. Por lo tanto, aunque se han elaborado nuevos cambios en las construcciones de personalidad en los protagonistas y se ha integrado a un nuevo personaje, estas nuevas alteraciones no logran sumarle a la película un valor de originalidad que le permita enriquecer o superar a su obra antecesora.

En la valoración del uso de los efectos especiales se halla el indicador de la apreciación de la efectividad del empleo de las imágenes generadas por computadora. En esta los críticos elogian la labor del CGI empleada en tres de los personajes de la historia. En primer lugar, el genio de la lámpara es el personaje que obtiene más apreciaciones positivas: T. Grierson ("The effects work is suitably accomplished (for the genius character)"¹⁸⁵ (2019)), P. Travers ("Smith plays him human-sized and later as the CG-enhanced marvel that pops out of a lamp"¹⁸⁶ (2019)) y P. Debruge ("Where the director really shines is (...) making Smith's computer-enhanced and cerulean-skinned Genie look natural sharing the screen with Aladdin"¹⁸⁷ (2019)).

En segundo lugar, Abu, el mono de Aladdin, recibe dos críticas positivas: T. Burr ("The digitized monkey sidekick, Abu, is an improvement"¹⁸⁸ (2019)) y J. Anderson ("The nonhuman element (Abu) is great"¹⁸⁹ (2019)). El tercer personaje, la alfombra mágica, solo obtiene una valoración positiva: P. Travers ("There is also a perfectly charming Magic Carpet"¹⁹⁰ (2019)).

En suma a estos comentarios, dos críticos del estudio realzan positivamente la ejecución del

¹⁸⁵ "El trabajo de los efectos se logra adecuadamente (para el personaje del genio)" (Grierson, 2019) [traducción propia].

¹⁸⁶ "Smith lo interpreta a tamaño humano y luego como la maravilla mejorada por computadora que sale de una lámpara" (Travers, 2019) [traducción propia].

¹⁸⁷ "Donde el director realmente brilla es (...) haciendo que el genio de Smith, de piel cerúlea y mejorado por computadora, se vea natural al compartir la pantalla con Aladdin" (Debruge, 2019) [traducción propia].

¹⁸⁸ "El compañero mono digitalizado, Abu, es una mejora" (Burr, 2019) [traducción propia].

¹⁸⁹ "El elemento no humano (Abu) es genial" (Anderson, 2019) [traducción propia].

¹⁹⁰ "También hay una alfombra mágica perfectamente encantadora" (Travers, 2019) [traducción propia].

mundo virtual: D. Edelstein (“A movie like the new *Aladdin* isn’t shot -it’s generated. It’s set inside a matrix where the real and digital worlds are indistinguishable”¹⁹¹ (2019)) y J. Chang (“The city’s casbah is still a paradise for parkour fiends”¹⁹² (2019)).

No obstante, como se ha podido observar en el estudio anterior, la valoración de los efectos especiales no siempre consigue críticas consensuadas, ya que esta subvariable se analiza bajo el juicio del gusto estético de cada evaluador. Por ende, estas creaciones digitales también cuentan con valoraciones negativas. Al existir referencias visuales muy marcadas de los diferentes personajes de la historia, en tanto a color, forma y ritmo, la evaluación frente a los nuevos elementos se analiza bajo los patrones visuales referentes, es decir, mediante un análisis del lenguaje iconográfico en conjunto con uno intertextual. Así, por medio de estas herramientas, los críticos pueden observar las diferencias entre los nuevos personajes en contraste a los del 92.

De ese modo, estos críticos opinan que los efectos del CGI brindan una apariencia desanimada y sin inspiración a los personajes y espacios: P. Rainer (“CGI effects, of which there are plenty in this film, almost all of them cheesy”¹⁹³ (2019)), J. Chang (““But -but he’s blue!” you might protest, perhaps having seen the ghastly looking early stills”¹⁹⁴ (2019)), M. Sragow (“Because of the uninspired digital and physical landscapes and effects, the film appears cluttered and unfinished”, “The entrance to the Cave of Wonders where the lamp is hidden (...) looks like a

¹⁹¹ "Una película como el nuevo *Aladdin* no se filma, se genera. Está dentro de una matriz donde el mundo real y el digital son indistinguibles" (Edelstein, 2019) [traducción propia].

¹⁹² "La *casbah* de la ciudad sigue siendo un paraíso para los fanáticos del *parkour*" (Chang, 2019) [traducción propia].

¹⁹³ "Los efectos del CGI, de los cuales abundan en esta película, casi todos son cursis" (Rainer, 2019) [traducción propia].

¹⁹⁴ ""Pero ... ¡pero él es azul! " Podrías protestar, tal vez habiendo visto los primeros fotogramas de aspecto espantoso" (, 2019) [traducción propia].

generic papier-mâché big cat”¹⁹⁵ (2019)) y K. A. Collins (“The sets look cheap, to say nothing of the CGI keeping Smith’s head plastered on a floating blue body”, “their surroundings -actual buildings, actual sand and dirt- don’t pop with the same texture or beauty, not even in the best hands”¹⁹⁶ (2019)).

Finalmente, cabe recordar que el CGI cohabita, en parte, con las prácticas tradicionales de la animación, lo cual permite concebir mundos totalmente ficticios. Sin embargo, la estética realista que obtiene su producción no hace más que disimular la apariencia original del animado. Esto debido a que el realismo no puede copiar fielmente los elementos característicos que le dan vida a las caricaturas. No obstante, no quiere decir que una imagen generada por computadora no pueda transmitir emociones o reacciones positivas, sino que sus respuestas dependen del juicio del gusto estético y el grado de credibilidad que generen los objetos o las personas recreadas. De ese modo, la evaluación del empleo de esta técnica en la ejecución iconográfica de los personajes se rige bajo la necesidad de percibir lo bello mediante la estructura de sus sentidos internos y culturales del crítico.

Con un 81,8% del total de mención entre las críticas, la valoración de la emocionalidad obtiene una apreciación de regular a aceptable. Uno de los indicadores empleados en esta subvariable es la apreciación con respecto a la humanización de los personajes. Dos críticos en específico resaltan dos puntos relevantes en base a la humanización del genio, personaje que tiene una apariencia y desplazamiento más *cartoon*. El primero crítico, J. Chang, hace énfasis en cómo la apariencia física le brinda una personalidad grotesca: “Fantasy can be a vehicle for

¹⁹⁵ "Debido a los paisajes y efectos físicos y digitales poco inspirados, la película parece desordenada e inacabada", "La entrada a la Cueva de las Maravillas, donde se esconde la lámpara (...), parece un gran felino de papel maché genérico" (Sragow, 2019) [traducción propia].

¹⁹⁶ "Los decorados parecen baratos, por no hablar del CGI que mantiene la cabeza de Smith pegada a un cuerpo azul flotante", "sus alrededores -edificios, arena y suciedad reales- no aparecen con la misma textura o belleza, ni siquiera en las mejores manos" (Collins, 2019) [traducción propia].

wonderment, yes, but weirdness too. The occasional sight of him in jolly-blue-giant mode, with all manner of gold jewelry adorning his bulging cerulean torso, offers a brief, welcome jolt of the grotesque”¹⁹⁷ (2019).

El segundo crítico, J. Anderson, apuesta por la parte más sentimental del personaje: el interés amoroso que tiene el genio con Dalia, pues esto le proporciona el elemento humano que le hacía falta a su antecesor: “One addition actually adds something: The Genie is given a love interest in the person of Jasmine’s handmaiden, Dalia (Nasim Pedrad), and that subplot provides the most refreshingly human element in the film”¹⁹⁸ (2019).

De esa manera, siguiendo los puntos planteados, lo emocional se logra establecer en dos modalidades: en la apariencia física y abstracta, entendiéndose esta última dentro del campo de los sentimientos. Si bien las emociones obtenidas en base a los rasgos físicos se pueden considerar superficiales, la colocación correcta de los elementos/utensilios que se le brindan a un personaje aporta, en gran parte, a su personalidad, ya que estos recursos materiales comunican sus intereses, gustos, etc.

En el caso del indicador de la apreciación con respecto a los sentimientos que se desarrollan entre la relación de los personajes, los críticos se centran más en el romance de Aladdin y Jasmine: J. Chang (“As for the central romance, the filmmakers know to leave well enough alone and let happily-ever-after take its course”¹⁹⁹ (2019)) y T. Burr (“in their scenes together,

¹⁹⁷ "La fantasía puede ser un vehículo para el asombro, sí, pero también la rareza. La vista ocasional de él en modo de gigante azul alegre, con todo tipo de joyas de oro adornando su abultado torso cerúleo, ofrece una breve y bienvenida sacudida de lo grotesco." (Chang, 2019) [traducción propia].

¹⁹⁸ "Una adición que realmente agrega algo: al Genio se le da un interés amoroso hacia la doncella de Jasmine, Dalia (Nasim Pedrad), y esa trama secundaria proporciona el elemento humano más refrescante de la película." (Anderson, 2019) [traducción propia].

¹⁹⁹ "En cuanto al romance central, los realizadores saben que deben dejarlo en paz y dejar que el feliz para siempre siga su curso" (Chang, 2019) [traducción propia].

you feel *Aladdin* come to genuine rather than pixellated life”²⁰⁰ (2019)) y K. A. Collins (“Aladdin and Jasmine’s romance is nice enough”²⁰¹ (2019)).

En suma a estas críticas positivas, dos críticos basan sus valoraciones en la relación amorosa que mantienen los protagonistas en su escena musical *A Whole New World*: P. Travers (“The romance angle works fine, especially when Aladdin and Jasmine ride a magic carpet (...) and duet on the Oscar-winning *A Whole New World*”²⁰² (2019)) y K. A. Collins (“You want the love story to work; you want *A Whole New World* to really kick you in the gut with an overdose of romantic feeling. It doesn’t, but that’s fine”²⁰³ (2019)).

Por otra parte, desde la perspectiva de otros dos críticos, el romance de la pareja no logra ser memorable ni destacable: D. Edelstein (“What principally connects Aladdin’s hero and heroine is their large and very white teeth”²⁰⁴ (2019)) y T. Grierson (“As in the animated movie, their love story (Jasmine and Aladdin) is sweet without being particularly memorable”²⁰⁵ (2019)). Esto no sucede entre la relación del genio y Aladdin, al menos, para P. Travers: “His scenes with Massoud have a scrappy charge that lift the mood when the plot mechanics get heavy”²⁰⁶ (2019).

²⁰⁰ "en sus escenas juntos, sientes que *Aladdin* cobra una vida genuina en lugar de pixelada" (Burr, 2019) [traducción propia].

²⁰¹ "El romance de Aladdin y Jasmine es bastante agradable" (Collins, 2019) [traducción propia].

²⁰² "El ángulo del romance funciona bien, especialmente cuando Aladdin y Jasmine montan en una alfombra mágica (...) y hacen dúo en la ganadora del Oscar *A Whole New World*" (Travers, 2019) [traducción propia].

²⁰³ "Quieres que la historia de amor funcione; quieres que *A Whole New World* realmente te dé una patada en el estómago con una sobredosis de sentimiento romántico. No es así, pero está bien" (Collins, 2019) [traducción propia].

²⁰⁴ "Lo que conecta principalmente al héroe y la heroína de *Aladdin* son sus dientes grandes y muy blancos" (Edelstein, 2019) [traducción propia].

²⁰⁵ "Como en la película animada, su historia de amor (Jasmine y Aladdin) es dulce sin ser particularmente memorable" (Grierson, 2019) [traducción propia].

²⁰⁶ "Sus escenas con Massoud tienen una carga rudimentaria que levanta el ánimo cuando la mecánica de la trama se vuelve pesada" (Travers, 2019) [traducción propia].

La situación se vuelve un poco desalentadora para el *live action* en el análisis del indicador de la apreciación con respecto a las emociones que transmite la historia en general. Al analizar esta subvariable, los críticos consideran que la emoción de este nuevo producto fílmico carece de magia y, en alguno de los casos, queda atrapada en la nostalgia de los sentimientos provocados por el animado: J. Anderson (“There is just an unfortunate shortage of magic”²⁰⁷ (2019), P. Debruge (“as Smith sings a fresh version of *Arabian Nights* in which the word “chaotic” updates the original song’s culturally insensitive “It’s barbaric, but hey, it’s home” lyrics”²⁰⁸ (2019)) y J. Chang (“When he (Genius) sings *You Ain’t Never Had a Friend Like Me*, it’s hard not to recall Williams’ much more elaborate version of the number and smile at the irony”²⁰⁹ (2019)).

Desde otro enfoque, hay una pareja de críticos que considera que la película sacrifica las emociones para poder sobreponer su plan de negocios: P. Travers (“they do weigh things down at midpoint when Ritchie and co-screenwriter John August lose their spark to get care of franchise business”²¹⁰ (2019)) y T. Burr (“The thrill of first impact is gone -it isn't even part of the business plan”²¹¹ (2019)).

Pese a estos comentarios negativos, K. A. Collins apuesta por el aspecto emocional de la película, pero considera que el tratamiento que le han brindado al filme no ha sido el adecuado:

²⁰⁷ "Solo hay una desafortunada escasez de magia" (Anderson, 2019) [traducción propia].

²⁰⁸ "mientras Smith canta una nueva versión de *Arabian Nights* en la que la palabra "caótico" actualiza la letra de la canción original, culturalmente insensible, "Es bárbaro, pero bueno, es el hogar"" (Debruge, 2019) [traducción propia].

²⁰⁹ "Cuando él (el genio) canta *You Ain't Never Had a Friend Like Me*, es difícil no recordar la versión más elaborada del número de Williams y sonreír ante la ironía. " (Chang, 2019) [traducción propia].

²¹⁰ "pesan las cosas en el punto medio cuando Ritchie y el coguionista John August pierden la chispa para hacerse cargo del negocio de la franquicia" (Travers, 2019) [traducción propia].

²¹¹ "La emoción del primer impacto se ha ido, ni siquiera es parte del plan de negocios" (Burr, 2019) [traducción propia].

“The movie has its heart in the right place, but the follow-through is embarrassing”²¹² (2019). En conjunto con esta apreciación, dos críticos consideran que la película se puede sobrellevar gracias a dos personajes de la historia, Dalia y Jasmine: M. Sragow (“She (Nasim Pedrad/Dalia) wins over the audience with crackerjack timing that also makes emotional sense.”²¹³ (2019)) y J. Chang (“(*Speechless*) It’s a rousing display of storming-the-gates feminism, if also by now a somewhat perfunctory, performative one”²¹⁴ (2019)).

En el análisis de esta subvariable se puede observar que la emocionalidad se rige por el grado de empatía generado por la historia en el espectador, pero también se enfoca en cómo la película responde a las necesidades, aspiraciones, frustraciones e impulsos de cada evaluador. No obstante, poder reconocer las emociones básicas no genera una conciencia emocional. Por ello, es relevante que la película ponga en juego un rol trascendental en el desarrollo de la empatía y la comprensión, además de generar, mediante la narración y el tratamiento visual, diferentes capacidades emocionales que involucren una valoración y habilidad para percibir impulsos almacenados en la propia psique.

A pesar de que esta evaluación cuente con un lado subjetivo, también existe uno racional-teórico que se emplea dentro de la valoración: la decodificación emocional que ha sido transmitida por el mensaje desarrollado en la construcción de la historia, las imágenes, la *performance* y los recursos sonoros. Todo este conjunto de elementos invita a que el evaluador reflexione, pues es quien debe decodificar los mensajes para recibir el recado o nota emocional de la historia.

²¹² "La película tiene su corazón en el lugar correcto, pero el seguimiento es vergonzoso" (Collins, 2019) [traducción propia].

²¹³ "Ella (Nasim Pedrad / Dalia) gana a la audiencia con una sincronización increíble que también tiene sentido emocional" (Sragow, 2019) [traducción propia].

²¹⁴ "Es una exhibición conmovedora de feminismo de asalto a las puertas, si bien a estas alturas también es algo superficial y performativo" (Chang, 2019) [traducción propia].

La valoración sobre la realización del montaje cuenta con siete menciones, por lo cual obtiene un 63,6% del total. Los dos indicadores que la conforman se ejecutan de manera conjunta -la apreciación de la cohesión secuencial y la apreciación del ritmo de las secuencias-, al menos, para las secuencias musicales.

Cabe destacar que estas no han recibido críticas tan positivas. Esto se debe a que el ritmo de los musicales carece de tiempos inactivos, de acuerdo a la perspectiva de tres críticos, quienes además consideran que la cohesión de las tomas es torpe al estar llena de diferentes encuadres, excepto de planos enteros, los cuales eran necesarios: P. Rainer (“No big surprise that the musical numbers in *Aladdin* are cloddishly staged by Ritchie”²¹⁵ (2019)), M. Phillips (“The musical numbers are staged and edited as if director Ritchie had never even seen a musical”²¹⁶ (2019)) y D. Edelstein (“The movie has no down time, no moments for dreaming that would risk making audiences impatient”, “My only real peeve is that he uses too many cuts in the dancing. You have to wait until the credit sequence to see entire, non-CGI bodies in fluid motion”²¹⁷ (2019)).

Desde otro enfoque, cuatro críticos opinan que el montaje de las secuencias musicales presenta ciertas deficiencias o, incluso, se termina ajustando a lo preestablecido por su referente fílmico: J. Anderson (“The editor James Herbert, (...), cuts away regularly from the relentlessly constrained dialogue scenes to the CGI-generated skyscape of Agrabah. The point is, the

²¹⁵ "No es de extrañar que los números musicales de *Aladdin* estén montados de manera torpe por Ritchie" (Rainer, 2019) [traducción propia].

²¹⁶ "Los números musicales están montados y editados como si el director Ritchie nunca hubiera visto un musical" (Phillips, 2019) [traducción propia].

²¹⁷ "La película no tiene tiempo de inactividad, no hay momentos para soñar que puedan hacer que el público se impaciente", "Lo único que me molesta es que usa demasiados cortes en el baile. Tienes que esperar hasta la secuencia de créditos para ver cuerpos enteros que no son CGI en movimiento fluido." (Edelstein, 2019) [traducción propia].

perspective is largely static, and the effect is slightly suffocating”²¹⁸ (2019)), T. Burr (“they've done the leveling with just enough style and pizzazz that most moviegoers won't care that it's a retread”²¹⁹ (2019)), K. A. Collins (“The beats of *Disney's* new live action remake of *Aladdin* are all pretty much unrevised and familiar from the 1992 animated classic”²²⁰ (2019)) y T. Grierson (“But its regurgitation of incidents and musical sequences too frequently feels dutiful”²²¹ (2019)).

Bajo estas últimas apreciaciones, se establece un análisis intertextual entre la elaboración del montaje del *live action* y el animado. Sin embargo, frente a la evaluación del primer grupo, las críticas se encuentran sujetas al ritmo, y a la mezcla de los planos y encuadres que se han tomado en cuenta para la cohesión de los musicales. Es decir, las apreciaciones se enfocan en un análisis más teórico con respecto a los conceptos empleados en la elaboración de un montaje.

Finalmente, los grupos con menos uso de frecuencia, inferiores al 30%, son la valoración sobre el criterio edificante, el diseño de producción y la ejecución de la coreografía. Estos porcentajes obtenidos reflejan que no todos los críticos han brindado apreciaciones con respecto a estos elementos. Ello puede deberse a que no han reconocido la subvariable o que prefirieron priorizar el análisis de otros aspectos en sus discursos críticos, como el guion cinematográfico, la dirección, entre otros.

²¹⁸ "El editor James Herbert, (...), se aparta regularmente de las escenas de diálogo implacablemente restringidas al paisaje de cielo generado por CGI de Agrabah. El caso es que la perspectiva es en gran medida estática y el efecto es un poco sofocante" (Anderson, 2019) [traducción propia].

²¹⁹ "Han hecho la nivelación con el estilo y el dinamismo suficiente para que a la mayoría de los cinéfilos no les importe que sea un recauchutado" (Burr, 2019) [traducción propia].

²²⁰ "Los ritmos del nuevo remake de acción en vivo de Disney de *Aladdin* casi no han sido revisados y son familiares del clásico animado de 1992" (Collins, 2019) [traducción propia].

²²¹ "Pero su regurgitación de incidentes y secuencias musicales con demasiada frecuencia se siente obediente" (Grierson, 2019) [traducción propia].

En la primera valorización se toman en cuenta dos indicadores: la apreciación de los valores desarrollados en la historia y la apreciación de la moraleja de la historia. T. Grierson es el único que resalta los valores desarrollados en el filme: “The film’s themes of honesty, loyalty and standing up for what’s right”²²² (2019). Sin embargo, no brinda ninguna apreciación con respecto a cómo se han desarrollado, pero, al menos, logra exponer, desde su punto de vista, un listado de valores.

Por otra parte, hay dos críticos que encuentran mensajes educacionales en las historias de Jasmine, Jafar y Aladdin. M. Sragow reconoce la epifanía sociopolítica que representa el personaje de Jasmine: “Jasmine wouldn’t be considered a role model if she simply wanted to wed Aladdin (...). Now she also wants to follow her father to the throne as the Sultan. I’d say more power to her if she didn’t periodically stop the movie cold with her proclamations of personal empowerment and solidarity with her people”²²³ (2019).

En suma a ello, J. Anderson rescata el concepto de cómo el poder puede afectar en las decisiones de cada persona: “the enslavement of the Genie is also the vehicle for the film’s most redeeming message, which is about what one does with power. Jafar uses his, when he gets it, for self-gain and the oppression of others. Aladdin (...) promises he will use his third wish to set the Genie free. When push comes to shove, though, he has his doubts. So do we.”²²⁴ (2019). Al igual que la valoración de la emocionalidad, esta subvariable se rige en base a un

²²² "Los temas de la película son la honestidad, la lealtad y la defensa de lo que es correcto" (Grierson, 2019) [traducción propia].

²²³ "Jasmine no sería considerada un modelo a seguir si simplemente quisiera casarse con Aladdin (...). Ahora ella también quiere seguir a su padre al trono como el Sultán. Le daría más poder si no se detuviera periódicamente la película con sus proclamas de empoderamiento personal y solidaridad con su gente." (Sragow, 2019) [traducción propia].

²²⁴ "la esclavitud del Genio es también el vehículo del mensaje más redentor de la película, que trata sobre lo que uno hace con el poder. Jafar usa el suyo, cuando lo consigue, para el beneficio propio y la opresión de los demás. Aladdin (...) promete que utilizará su tercer deseo para liberar al Genio. Sin embargo, cuando llega el momento de empujar, tiene sus dudas. Nosotros también." (Anderson, 2019) [traducción propia].

plano subjetivo del gusto, pero también bajo un mensaje codificado que transmite información sobre los valores o moralejas implantados en la narración de la historia.

En la valoración sobre el diseño de producción se halla el indicador de la apreciación a la estética escenográfica. En especial, el reino de Agrabah recibe valoraciones positivas por parte de dos críticos gracias a su estética ambiental: J. Chang (“As for the desert kingdom of Agrabah, it has become a glittering cornucopia of Arab cultural signifiers, overflowing with confetti and flowers, jewels and spices”²²⁵ (2019)) y T. Grierson (“Ritchie gives Agrabah an eye-candy opulence”²²⁶ (2019)).

En contraste, P. Debruge considera que las estilizaciones de las secuencias musicales *A Whole New World* y *Prince Ali* no se han elaborado correctamente, ya que se muestran como elementos que no responden a la época trabajada: “The sequence featuring *A Whole New World* actually feels more timeless here by virtue of its extreme stylization”, “Smith’s *Prince Ali* number has the more dated feel of an elaborately staged 1950s showstopper”²²⁷ (2019).

En esta subvariable, el gusto estético del evaluador también cobra una gran relevancia, pues mediante este se brinda un juicio en base a lo observado. Por ello, las apreciaciones entre un crítico y otro no siempre coinciden. Esto se debe a que el juicio del gusto no solo guarda una mirada subjetiva, sino que, a la vez, cuenta con la asistencia de diferentes eventos culturales que se encuentran asociados con el origen social y educacional del evaluador (como en el caso de P. Debruge, quien basa su argumento en fechas históricas).

²²⁵ "En cuanto al reino desértico de Agrabah, se ha convertido en una brillante cornucopia de significantes culturales árabes, rebosante de confeti y flores, joyas y especias" (Chang, 2019) [traducción propia].

²²⁶ "Ritchie le da a Agrabah una opulencia espectacular" (Grierson, 2019) [traducción propia].

²²⁷ "La secuencia que presenta *A Whole New World* en realidad se siente más atemporal aquí en virtud de su extrema estilización", "El número de Prince Ali de Smith tiene la sensación más anticuada de un espectáculo de la década de 1950 con una elaborada puesta en escena" (Debruge, 2019) [traducción propia].

Por último, en la valoración sobre la ejecución de la coreografía, dos críticos evalúan esta subvariable, sin embargo, no comparten la misma opinión. Esto vuelve a reforzar la idea del juicio del gusto estético, la cual se ha ido detallando en las últimas subvariables. Otro punto por resaltar es que no se plantea la teoría del autor (atribuir todos los créditos al director), al menos para T. Grierson, pues la apreciación brindada a la ejecución de las coreografías es atribuida de manera directa al encargado de esa área: “Give credit to choreographer Jamal Sims, who deftly fills the screen with movement and energy during a few lavish dance numbers”²²⁸ (2019). En contraparte, P. Debruge no brinda apreciaciones positivas con respecto a este elemento, ni expone sus argumentos: “choreography all look garish compared with the relatively classy”²²⁹ (2019).

4.1.3. Criterios estéticos empleados en *The lion king* (2019)

Entre las críticas del *live action The Lion King* se han hallado cinco críticas positivas redactadas por James Verniere (*Boston Herald*), Kenneth Turan (*Los Angeles Time*), Tim Grierson (*Screendaily.com*), Peter Debruge y Owen Gleiberman (*Variety*); siete críticas regulares escritas por Stephanie Zacharek (*Time Magazine*), Bilge Ebiri (*Vulture*), Peter Travers (*Rolling Stone*), Joshua Rothkopf (*Time Out*), Todd McCarthy (*Hollywood Reporter*), Emanuel Levy (*Emanuellevy*) y Kameron Austin Collins (*Vanity Fair*); y ocho críticas negativas conformadas por Alissa Wilkison (*Vox.com*), Michael Sragow (*Film Comment*), Eleanor Ringel (*Atlanta Business Chronicle*), Michael Phillips (*Chicago Tribune*), Joe Morgenstern (*Wall Street Journal*), A.A. Dowd (*Av. Club*), Sam Adams y Dana Stevens (*Slate*), siendo en total veinte críticas para el análisis de este corpus.

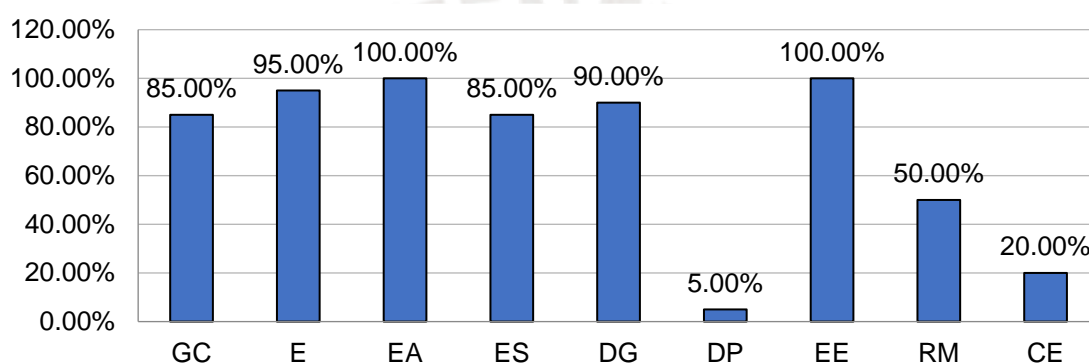
²²⁸ "Dale crédito al coreógrafo Jamal Sims, quien hábilmente llena la pantalla con movimiento y energía durante algunos números de baile lujosos" (Grierson, 2019) [traducción propia].

²²⁹ "La coreografía se ve llamativa en comparación con la relativamente elegante..." (Debruge, 2019) [traducción propia].

Tabla 5

Criterios de evaluación de Aladdin (2019)

Criterios hallados en los discursos críticos	
GC: Guion cinematográfico	E: Emocionalidad
EA: Elenco actoral	ES: Empleo del sonido
DG: Dirección general	DP: Diseño de producción
EE: Efectos especiales	RM: Realización del montaje
CE: Criterio edificante	

Figura 5. Gráfico de barras: Análisis de las críticas de *The Lion King*

De acuerdo con los datos encontrados, dos de las subvariables están presentes en todas las críticas analizadas: la valoración del elenco actoral y la valoración del uso de los efectos especiales. Esto indica que son dos elementos cinematográficos esenciales para la evaluación de este filme en específico.

Dos de los indicadores que se encuentran presentes en la subvariable de la valoración del elenco actoral son la apreciación del *performance* actoral y la apreciación de la interpretación y/o añadidura de parte del actor-actriz al personaje de la historia. En rasgos generales, seis críticos consideran que el elenco actoral está conformado por talentos vocales que suman o, en el mejor de los casos, salvan esta adaptación: P. Debruge (“one whose greatest accomplishment may

not be technical (...) but in perfecting the performances”²³⁰ (2019)), T. Grierson (“Blessed with some excellent voice performances”²³¹ (2019)), K. A. Collins (“The remake of the *Disney* classic has an all-star cast”²³² (2019)), E. Ringel (“the voice talent (ranging from Atlanta’s Donald Glover to Beyoncé to James Earl Jones) is impressive”²³³ (2019)), K. Turan (“each one (the actors) adroitly matched to their role”²³⁴ (2019)) y J. Rothkopf (“vocal talent is what semi-saves this remake from *Jungle Book* director Jon Favreau’s more computerised instincts”²³⁵ (2019)).

Pese a tener valoraciones positivas en esta subvariable, tres críticos consideran que el talento del elenco actoral no logra destacar en lo absoluto: O. Gleiberman (“The difference in entertainment between *The Jungle Book* versus *The Lion King*: A terrific voice cast”²³⁶ (2019)), A. A. Dowd (“Even the vocal performances, (...), suffer by comparison perhaps because the actors are forced to downshift to match the narrower emotional spectrum of their digital avatars”²³⁷ (2019)) y J. Morgenstern (“With a couple of exceptions, plus some comic counterpoint, the voice performances range from unremarkable to downright dull”²³⁸ (2019)).

Desde un enfoque más individual, los actores de este *live action* son evaluados, en gran parte, mediante el indicador de la apreciación del *performance* actoral. Es mediante esta herramienta

²³⁰ "uno cuyo mayor logro puede no ser técnico (...) pero sí en el perfeccionamiento de las actuaciones" (Debruge, 2019) [traducción propia].

²³¹ "Bendecido con excelentes interpretaciones de voz" (Grierson, 2019) [traducción propia].

²³² "El remake del clásico de *Disney* tiene un elenco de estrellas" (Collins, 2019) [traducción propia].

²³³ "el talento de la voz (desde Donald Glover de Atlanta hasta Beyoncé y James Earl Jones) es impresionante" (Ringel, 2019) [traducción propia].

²³⁴ "Cada uno (los actores) se adaptó hábilmente a su rol" (Turan, 2019) [traducción propia].

²³⁵ "El talento vocal es lo que semi-salva este remake de los instintos más computarizados del director de *El libro de la selva*, Jon Favreau" (Rothkopf, 2019) [traducción propia].

²³⁶ "La diferencia de entretenimiento entre *El libro de la selva* y *El rey león*: un elenco de voces excelente" (Gleiberman, 2019) [traducción propia].

²³⁷ "Incluso las interpretaciones vocales, (...), sufren en comparación, quizás porque los actores se ven obligados a reducir la velocidad para adaptarse al espectro emocional más estrecho de sus avatares digitales" (Dowd, 2019) [traducción propia].

²³⁸ "Con un par de excepciones, además de un contrapunto cómico, las interpretaciones de la voz van desde nada destacable hasta francamente aburrida" (Morgenstern, 2019) [traducción propia].

que los críticos reconocen los parámetros de representación que interpreta cada actor o actriz para personificar el mundo interno y las relaciones que mantiene su personaje en la historia. A parte de ello, también cobra importancia la credibilidad de la materialización del personaje, es decir, evaluar que tan creíble se muestra su carácter y personalidad mediante los matices y el dinamismo vocal brindados por el intérprete (cabe destacar que el actor en esta película solo presta su voz, mas no un dinamismo físico, ya que los personajes se han recreado digitalmente).

El protagonista de la historia, Simba, es interpretado por Donald Glover. Las valoraciones brindadas a su *performance* no han sido tan positivas, sin embargo, hay quienes resaltan su actuación como una interpretación correcta o regular: B. Ebiri (“Simba, Donald Glover stays too above the fray. Usually he is a good actor, but here we feel a distance between his character and his voice”²³⁹ (2019)), T. McCarthy (“Simba (energetically voiced by Donald Glover)”²⁴⁰ (2019)), M. Phillips (“Donald Glover as the adult Simba -also fine, also no surprise. They keep their material honest”²⁴¹ (2019)), S. Zacharek (“The film certainly boasts some star power: as an adult, Simba is voiced by Donald Glover”²⁴² (2019)) y P. Debruge (“Donald Glover takes over for JD McCrary -and it’s then that something remarkable happens: The character assumes a dimension that was missing from Broderick’s performance”²⁴³ (2019)).

En contraste a estas apreciaciones, se encuentran las siguientes: M. Sragow (“Glover registers as a kid auditioning to be king, not the rightful heir to Pride Rock”²⁴⁴ (2019)), K. A. Collins

²³⁹ "Simba, Donald Glover, se mantiene demasiado por encima de la refriega. Suele ser un buen actor, pero aquí sentimos una distancia entre su personaje y su voz" (Ebiri, 2019) [traducción propia].

²⁴⁰ "Simba (expresado enérgicamente por Donald Glover)" (McCarthy, 2019) [traducción propia].

²⁴¹ "Donald Glover como el Simba adulto, también está bien, tampoco es de extrañar. Mantiene su material honesto" (Phillips, 2019) [traducción propia].

²⁴² "La película ciertamente cuenta con algo de poder de estrella: como adulto, Simba tiene la voz de Donald Glover" (Zacharek, 2019) [traducción propia].

²⁴³ "Donald Glover reemplaza a JD McCrary, y es entonces cuando sucede algo extraordinario: el personaje asume una dimensión que faltaba en la actuación de Broderick" (Debruge, 2019) [traducción propia].

²⁴⁴ "Glover se registra como un niño en una audición para ser rey, pero no para el heredero legítimo de *Pride Rock*" (Sragow, 2019) [traducción propia].

("colorless voice acting by name-brand performers, the likes of Beyoncé and Donald Glover"²⁴⁵ (2019)), J. Morgenstern ("As for Beyonce and Mr. Glover, (...). They aren't dramatic actors; their presence proves bland at best, and sometimes notably flat"²⁴⁶ (2019)) y M. Sragow ("McCrary and Shahadi Wright Joseph strike more playful sparks when Simba and Nala are just cubs"²⁴⁷ (2019)).

Los personajes mejor valorados dentro del elenco actoral son Seth Rogen (Pumba) y Billy Eichner (Timón). Ambos, a diferencia de su otro compañero, han sido evaluados como un dúo dinámico, más allá de recibir apreciaciones por separado: T. Grierson ("Rogen and Eichner are an amusing comic duo"²⁴⁸ (2019)), D. Stevens ("(They) steal the movie in their many comic-relief scenes"²⁴⁹ (2019)), J. Verniere ("(They) raise the film's energy level considerably just when it is most needs it with their comic song-and-dance antics"²⁵⁰ (2019)), P. Travers ("Welcome comic relief arrives with Seth Rogen as the warthog Pumbaa and Billy Eichner as his meerkat buddy Timon"²⁵¹ (2019)), B. Ebiri ("The comic-relief characters split the difference: Seth Rogen and Billy Eichner are delightful"²⁵² (2019)), M. Sragow ("Eichner and Rogen click with each other (...). Eichner, for once, is more chirrupy than abrasive, and Rogen's slobbery warmth generates more laughs than Pumbaa's flatulence"²⁵³ (2019)), K. A. Collins

²⁴⁵ "la actuación de voz incolora por artistas de renombre, como Beyoncé y Donald Glover " (Collins, 2019) [traducción propia].

²⁴⁶ "En cuanto a Beyoncé y Mr. Glover, (...). No son actores dramáticos; Su presencia resulta, en el mejor de los casos, insípida y, a veces, notablemente plana" (Morgenstern, 2019) [traducción propia].

²⁴⁷ "McCrary y Shahadi Wright Joseph lanzan chispas más juguetonas cuando Simba y Nala son solo cachorros" (Sragow, 2019) [traducción propia].

²⁴⁸ "Rogen y Eichner son un divertido dúo cómico" (Grierson, 2019) [traducción propia].

²⁴⁹ "(Ellos) roban la película en muchas escenas de alivio cómico" (Stevens, 2019) [traducción propia].

²⁵⁰ "(Ellos) elevan considerablemente el nivel de energía de la película justo cuando más lo necesita con sus payasadas cómicas de canciones y bailes" (Verniere, 2019) [traducción propia].

²⁵¹ "El alivio cómico de bienvenida llega con Seth Rogen como el jabalí Pumba y Billy Eichner como su amigo suricato Timón" (Travers, 2019) [traducción propia].

²⁵² "Los personajes de cómic dividen la diferencia: Seth Rogen y Billy Eichner son encantadores" (Ebiri, 2019) [traducción propia].

²⁵³ "Eichner y Rogen hacen click entre sí (...). Eichner, por una vez, es más estridente que abrasivo, y la calidez babosa de Rogen genera más risas que la flatulencia de Pumba" (Sragow, 2019) [traducción propia].

(“The only real bright spots, for my money, are the new Timon and Pumba”²⁵⁴ (2019)), P. Debruge (“Rogen and Eichner’s riffing sessions result in a fair amount of fresh material, and an overall even-more-likable version of these two beloved characters”²⁵⁵ (2019)) y A. A. Dowd (“only (they) make much of an impression; heir funny, possibly ad-libbed banter feels both fresh and true to the spirit of the characters”²⁵⁶ (2019)).

De acuerdo con la perspectiva de estos críticos, S. Rogen y B. Eichner funcionan como un dúo cómico gracias a la química que existe entre ellos. Así, ambas interpretaciones logran aportar alegría, diversión y encanto, características que ayudan a brindar escenas de alivio cómicas de baile y canto que elevan considerablemente el nivel de energía de la película, manteniendo aún el fiel espíritu de sus personajes. Sin embargo, pese a que ambos funcionan muy bien juntos, dos críticos resaltan más la *performance* de Rogen sobre la de Eichner: M. Phillips (“Seth Rogen turned out to be exactly the right choice for Pumbaa the warthog”²⁵⁷ (2019)) y J. Morgenstern (“Mr. Rogen plays him joyously, lustily, with gleeful gargles and exuberant chortles that add up to a star turn”²⁵⁸ (2019)).

En contraste a estas valoraciones, E. Ringel (“the voice talent (...) is impressive (well, with the exception of Seth Rogen’s stoner warthog and Billy Eichner’s brittle, bitchy meerkat)”²⁵⁹ (2019)) y J. Rothkopf (“The rest of the cast is flattened into two-dimensional reductions: (...),

²⁵⁴ "Los únicos puntos realmente brillantes, por mi dinero, son el nuevo Timón y Pumba" (Collins, 2019) [traducción propia].

²⁵⁵ "Las sesiones de *riffs* de Rogen y Eichner dan como resultado una buena cantidad de material nuevo y una versión en general aún más agradable de estos dos queridos personajes" (Debruge, 2019) [traducción propia].

²⁵⁶ "solo (ellos) causan mucha impresión; Su broma divertida, posiblemente improvisada, se siente fresca y fiel al espíritu de los personajes" (Dowd, 2019) [traducción propia].

²⁵⁷ "Seth Rogen resultó ser exactamente la elección correcta para el jabalí Pumba" (Phillips, 2019) [traducción propia].

²⁵⁸ "El Sr. Rogen lo interpreta con alegría, lujuriosamente, con gárgaras alegres y risas exuberantes que se suman a un giro de estrella" (Morgenstern, 2019) [traducción propia].

²⁵⁹ "el talento de la voz (...) es impresionante (bueno, con la excepción del jabalí fumeta de Seth Rogen y la suricata quebradiza y maliciosa de Billy Eichner" (Ringel, 2019) [traducción propia].

Billy Eichner's slinky meerkat (bitchy) and Seth Rogen's sputtering warthog"²⁶⁰ (2019)) consideran que las actuaciones del dúo no han sido las idóneas, pues se muestran aplanadas y no resaltan frente a las otras *performances*.

Alfred Woodard (Sarabi) y la pandilla de las hienas (Florence Kasumba como Shenzi, Keegan-Michael Key como Kamari y Eric Andre como Azizi) son los actores que cuentan con menos menciones, pero todas sus evaluaciones son muy positivas por parte de dos críticos en específico: K. Turan ("That would be wandering into territory controlled by hyenas (...), and run by hard-nosed Shenzi (...) with Kamari (...) and Azizi (...) providing comic relief"²⁶¹ (2019)) y J. Verniere ("Alfre Woodard is fiercely regal as Simba's mother", "Florence Kasumba, Keegan-Michael Key and Eric Andre are both scary and funny as Scar's three lead hyena henchmen"²⁶² (2019)).

Hasta este punto, se puede observar que las críticas mencionadas están bajo las percepciones sobre el arte interpretativo de cada actor expuesto en pantalla. No obstante, se enfatiza específicamente, a diferencia de los otros corpus, la evaluación de la proyección que brinda la voz actoral al espectador mediante la atribución de cualidades, sentimientos y deseos evidenciados en los tonos y volúmenes de la voz del intérprete.

A parte de ello, este indicador también se hace presente en las valoraciones realizadas a la actuación de dos actores del elenco, al cual se suma un análisis comparativo con las

²⁶⁰ "El resto del elenco se aplanan en reducciones bidimensionales: (...), el suricato furtivo de Billy Eichner (maliciosa) y el jabalí de Seth Rogen" (Rothkopf, 2019) [traducción propia].

²⁶¹ "Eso sería deambular por un territorio controlado por hienas (...), y dirigido por Shenzi de nariz dura (...) con Kamari (...) y Azizi (...), proporcionando un alivio cómico" (Turan, 2019) [traducción propia].

²⁶² "Alfre Woodard es ferozmente regio como la madre de Simba", "Florence Kasumba, Keegan-Michael Key y Eric Andre dan miedo y son divertidos como los tres secuaces hienas principales de Scar" (Verniere, 2019) [traducción propia].

performances del 94. Esta comparación manifiesta una lectura intertextual en los discursos brindados por los críticos del estudio. Por un lado, Zazu, el cálaio ansioso interpretado por John Oliver, solo obtiene una crítica positiva: T. Grierson (“John Oliver is in fine form as Mufasa’s loyal aide Zazu”²⁶³ (2019)).

La baja aceptación de la actuación de Oliver se debe a que su interpretación vocal (su voz de pánico) aplana su *performance* en reducciones bidimensionales, lo que origina que su labor no sea nada memorable, de acuerdo con J. Rothkopf (“The rest of the cast is flattened into two-dimensional reductions: John Oliver’s flapping advisory hornbill (panicky)”²⁶⁴ (2019)), B. Ebiri (“John Oliver is plunge-a-skewer-in-your-ears irritating”²⁶⁵ (2019)), T. McCarthy (“John Oliver’s goofy hornbill Zazu”²⁶⁶ (2019)), K. A. Collins (“John Oliver, who’s charismatic in real life and almost completely forgettable here”²⁶⁷ (2019)), A. A. Dowd (“John Oliver’s panicked voice projecting out from the clicking beak of a dead-eyed hornbill”²⁶⁸ (2019)) y S. Adams (“It’s weird, and eventually grating, the way John Oliver’s hornbill keeps hopping around as he blurts out one-liners”²⁶⁹ (2019)).

En suma a estos comentarios, hay dos críticos que no muestran una postura clara frente a su percepción sobre la actuación del actor, pero reconocen, gracias al análisis intertextual que aplican entre ambas *performances*, que Oliver repite algunos chistes pauteados por Rowan Atkinson, quien interpretó a Zazu en el 94: K. Turan (“Zazu (Oliver, making some of the same

²⁶³ "John Oliver está en buena forma como Zazu, el leal ayudante de Mufasa" (Grierson, 2019) [traducción propia].

²⁶⁴ "El resto del elenco se aplana en reducciones bidimensionales: el cálaio de advertencia de John Oliver (pánico)" (Rothkopf, 2019) [traducción propia].

²⁶⁵ "John Oliver está clavando una brocheta en tus oídos irritantes" (Ebiri, 2019) [traducción propia].

²⁶⁶ "El ridículo cálaio Zazu de John Oliver" (McCarthy, 2019) [traducción propia].

²⁶⁷ "John Oliver, que es carismático en la vida real y casi completamente olvidable aquí" (Collins, 2019) [traducción propia].

²⁶⁸ "La voz de pánico de John Oliver se proyecta desde el pico de un cálaio de ojos muertos" (Dowd, 2019) [traducción propia].

²⁶⁹ "Es extraño, y finalmente irritante, la forma en que el cálaio de John Oliver sigue saltando mientras suelta algunas frases" (Adams, 2019) [traducción propia].

jokes Rowan Atkinson made in the original)"²⁷⁰ (2019)) y P. Debruge ("John Oliver is essentially doing his best Rowan Atkinson, repeating mostly the same jokes"²⁷¹ (2019)).

Por otro lado, el actor con más valoraciones positivas, después del dúo dinámico, es Chiwetel Ejiofor (Scar). Este es comparado, en gran parte, con el intérprete del animado, Jeremy Irons: P. Debruge ("Ejiofor has the toughest job, reinventing the film's second-most-iconic performance, Jeremy Irons' conniving purr"²⁷² (2019)), A. A. Dowd ("Ejiofor abandons all the campy relish Jeremy Irons brought to Scar, reducing the heavy to a single note of bitterness"²⁷³ (2019)), T. Grierson ("Jeremy Irons gave us a cheeky Scar, but Ejiofor is far more ominous"²⁷⁴ (2019)), J. Verniere ("While I could not help but wonder why Favreau did not rehire the great silky-voiced Jeremy Irons as Simba's villainous uncle Scar, Chiwetel Ejiofor is fine replacing him"²⁷⁵ (2019)), K. Turan ("he is less theatrically evil than Jeremy Irons' animated Scar, he brings a strong level of credibility to the proceedings"²⁷⁶ (2019)), M. Phillips ("Chiwetel Ejiofor does the voice, less insidiously foppish than Jeremy Irons"²⁷⁷ (2019)) y J. Morgenstern ("Mr. Ejiofor's performance can't compare to the towering sarcasm and glorious scorn that Mr. Irons brought to the Pride Lands"²⁷⁸ (2019)).

²⁷⁰ "Zazu (Oliver, haciendo algunos de los mismos chistes que hizo Rowan Atkinson en el original)" (Turan, 2019) [traducción propia].

²⁷¹ "John Oliver esencialmente está haciendo su mejor esfuerzo como Rowan Atkinson, repitiendo casi los mismos chistes" (Debruge, 2019) [traducción propia].

²⁷² "Ejiofor tiene el trabajo más difícil, reinventando la segunda actuación más icónica de la película, el ronroneo intrigante de Jeremy Irons" (Debruge, 2019) [traducción propia].

²⁷³ "Ejiofor abandona todo el gusto del campamento que Jeremy Irons trajo a Scar, reduciendo lo pesado a una sola nota de amargura" (Dowd, 2019) [traducción propia].

²⁷⁴ "Jeremy Irons nos dio una cicatriz descarada, pero Ejiofor es mucho más siniestro" (Grierson, 2019) [traducción propia].

²⁷⁵ "Si bien no pude evitar preguntarme por qué Favreau no volvió a contratar al gran Jeremy Irons de voz sedosa como el malvado tío Scar de Simba, Chiwetel Ejiofor está bien para reemplazarlo." (Verniere, 2019) [traducción propia].

²⁷⁶ "él es menos teatralmente malvado que el Scar animado de Jeremy Irons, él aporta un alto nivel de credibilidad a los procedimientos" (Turan, 2019) [traducción propia].

²⁷⁷ "Chiwetel Ejiofor hace la voz, menos insidiosamente petulante que Jeremy Irons" (Phillips, 2019) [traducción propia].

²⁷⁸ "La actuación del Sr. Ejiofor no se puede comparar con el sarcasmo imponente y el glorioso desprecio que el Sr. Irons trajo a las Tierras del Reino" (Morgenstern, 2019) [traducción propia].

Además de ellos, cuatro críticos catalogan la interpretación de Ejiofor como una *performance* espectacular y poderosa, ya que su actuación aporta una energía actoral digna de un verdadero shakesperiano: O. Gleiberman (“Ejiofor, who has said that he based his performance on the title role of *MacBeth*, turns Scar’s deviousness into something more wounded and malevolent”, “Ejiofor plays him with a mellifluous, deep-voiced simmer of anger that suggests a tragedy of distorted nobility”²⁷⁹ (2019)), B. Ebiri (“Chiwetel Ejiofor brings the kind of howling, snarling energy you’d expect from a true Shakespearean; he connects to the story’s raging passions”²⁸⁰ (2019)), D. Stevens (“Chiwetel Ejiofor makes the king’s perfidious brother Scar into a pleurably hissable villain”²⁸¹ (2019)) y T. McCarthy (“the villain here is arguably the most interesting figure. Some of this is attributable to the vocal work of Chiwetel Ejiofor, who mixes threat with an equal measure of what sounds like genuine world-weariness”²⁸² (2019)).

A diferencia de estos críticos, M. Sragow (“the scar is almost invisible, because it’s as colorless as Chiwetel Ejiofor’s performance”²⁸³ (2019)) y S. Adams (“Why did *Be Prepared* sound like it was just shoved into the sound mix at the last minute and no one bothered to inform Ejiofor (Scar) that it was actually a song?”²⁸⁴ (2019)) consideran que la actuación de Chiwetel Ejiofor carece de carácter.

²⁷⁹ "Ejiofor, quien ha dicho que basó su actuación en el papel principal de *MacBeth*, convierte la astucia de Scar en algo más herido y malévolo", "Ejiofor lo interpreta con un suave y profundo hervor de ira que sugiere una tragedia de nobleza distorsionada." (Gleiberman, 2019) [traducción propia].

²⁸⁰ "Chiwetel Ejiofor trae el tipo de energía aullante y gruñona que esperarías de un verdadero shakesperiano; se conecta con las furiosas pasiones de la historia" (Ebiri, 2019) [traducción propia].

²⁸¹ "Chiwetel Ejiofor convierte al pérfido hermano del rey, Scar, en un villano agradablemente seseante" (Stevens, 2019) [traducción propia].

²⁸² "el villano aquí es posiblemente la figura más interesante. Algo de esto es atribuible al trabajo vocal de Chiwetel Ejiofor, quien mezcla la amenaza con una medida igual de lo que suena como un genuino cansancio del mundo." (McCarthy, 2019) [traducción propia].

²⁸³ "la cicatriz es casi invisible, porque es tan incolora como la actuación de Chiwetel Ejiofor" (Sragow, 2019) [traducción propia].

²⁸⁴ "¿Por qué *Be Prepared* sonaba como si hubiera sido introducido en la mezcla de sonido en el último minuto y nadie se molestó en informar a Ejiofor (Scar) que en realidad era una canción?" (Adams, 2019) [traducción propia].

Tanto la *performance* de Oliver y Ejiófor son juzgadas bajo ciertas pautas marcadas por sus antecesores. Pese a ello, estos moldes no influyen fuertemente en sus evaluaciones. Sin embargo, es muy interesante observar que solo a estos dos miembros se les recuerda la *performance* de los intérpretes del 94 con la finalidad de resaltar una característica importante que ha marcado el personaje antecesor. En el caso de Oliver, se hace referencia a que copia los chistes de su predecesor. Esto demuestra que el nuevo actor no aporta un nuevo valor a su personaje. En contraste, la actuación de Ejiófor se compara con la de Irons, ya que se busca evidenciar que el actor del *live action* aporta nuevas características a su personaje, las cuales le brindan a Scar un nuevo espíritu que le faltaba al del 94.

El indicador de la apreciación de la interpretación y/o añadidura de parte del actor-actriz al personaje de la historia se encuentra presente en las evaluaciones de las *performances* de James Earl Jones y Beyoncé. Ambos logran aportar características esenciales que no forman parte del personaje a interpretar. De esa forma, al personaje de J. E. Jones se le asocian los matices vocales de Darth Vader, un personaje icónico que el autor ha interpretado en *Star Wars*. Por el lado de Beyoncé, los críticos reconocen que Nala, el personaje que interpreta, obtiene un espíritu de artista y estrella, características resaltantes propias de la cantante.

James Earl Jones, quien personifica al rey Mufasa tanto en el animado del 94 como en el *remake* del 2019, ha sido considerado como uno de los actores con una *performance* magistral, intensa y autoritaria gracias a su voz resonante: P. Travers (“Once again we listen to the great James Earl Jones, (...) , bring resonant voice to the role of Mufasa”²⁸⁵ (2019)), T. Grierson (“Jones

²⁸⁵ "Una vez más escuchamos al gran James Earl Jones, (...), dándole voz resonante al papel de Mufasa" (Travers, 2019) [traducción propia].

provides the same velvety authority that has been his trademark for decades”²⁸⁶ (2019)), D. Stevens (“the only returning actor from the original, invests Simba’s royal father Mufasa with appropriately rumbling gravitas”²⁸⁷ (2019)), J. Morgenstern (“James Earl Jones, who, happily and ever so resonantly, returns after 25 years as the doomed monarch Mufasa”²⁸⁸ (2019)), P. Debruge (“Mufasa, Jones provides the same velvety authority that has been his trademark for decades”²⁸⁹ (2019)) y A. A. Dowd (“Jones dims the regal intensity like a stage actor who’s started to grow a little bored playing the same role night after night”²⁹⁰ (2019)).

En suma a estas críticas positivas, hay dos críticos que reconocen los matices de la voz del personaje de Darth Vader, quien tiene un tono de voz muy peculiar y reconocible, en la interpretación vocal del rey Mufasa: J. Verniere (“James Earl Jones brings magisterial presence, not to mention Darth Vader-ish undertones, to Mufasa”²⁹¹ (Boston Herald, 2019)) y J. Rothkopf (“As the regal Mufasa, (...), rumbling James Earl Jones still has Darth Vader sonority on tap. He remembers to give an actual performance”²⁹² (2019)).

La *performance* de Beyoncé es recibida positivamente por dos críticos, quienes al parecer muestran una fidelidad y adoración especial a todo lo que realiza esta afamada cantante: M. Phillips (“Regarding Beyonce Knowles-Carter: She voices the adult Nala (...) She’s fine. Of

²⁸⁶ "Jones proporciona la misma autoridad aterciopelada que ha sido su marca registrada durante décadas" (Grierson, 2019) [traducción propia].

²⁸⁷ "el único actor que regresa del original, inviste al padre real de Simba, Mufasa, con una seriedad apropiadamente retumbante" (Stevens, 2019) [traducción propia].

²⁸⁸ "James Earl Jones, quien, feliz y siempre tan resonante, regresa después de 25 años como el monarca condenado Mufasa" (Morgenstern, 2019) [traducción propia].

²⁸⁹ "(Mufasa) Jones proporciona la misma autoridad aterciopelada que ha sido su marca registrada durante décadas" (Debruge, 2019) [traducción propia].

²⁹⁰ "Jones atenúa la intensidad real como un actor de teatro que ha comenzado a aburrirse un poco al interpretar el mismo papel noche tras noche" (Dowd, 2019) [traducción propia].

²⁹¹ "James Earl Jones trae una presencia magistral, sin mencionar los matices de Darth Vader, a Mufasa" (Verniere, 2019) [traducción propia].

²⁹² "Como el majestuoso Mufasa, (...), el retumbante James Earl Jones todavía tiene la sonoridad de Darth Vader al alcance. Él recuerda dar una actuación real" (Rothkopf, 2019) [traducción propia].

course she's good"²⁹³ (2019)) y J. Rothkopf ("It's still *The Lion King* (...), only with 100 percent more Beyoncé, which is never a bad thing"²⁹⁴ (2019)). En conjunto con estas apreciaciones, S. Zacharek ("The film certainly boasts some star power: Nala (...) is voiced by a characteristically assertive-Beyoncé -and she sounds like she means business"²⁹⁵ (2019)), P. Debruge ("Beyoncé Knowles-Carter lends still more depth, conveying aspects of bravery and independence in Nala's personality that weren't there before"²⁹⁶ (2019)) y E. Ringel ("the voice talent (ranging from Atlanta's Donald Glover to Beyoncé to James Earl Jones) is impressive"²⁹⁷ (2019)) consideran que su actuación es impresionante.

Gracias a estas valoraciones brindadas, se puede observar que el personaje de Beyoncé adquiere un poder de estrella, el cual, en gran parte, se encuentra influenciado por el reconocimiento musical de la actriz. Pese a este factor positivo, otros críticos consideran que no logra dar la talla actoral esperada, pues no se evidencia una presencia dramática en su interpretación vocal. Esto se debe a que su voz al hablar no es muy distintiva, es decir, es incolora, insípida y plana: B. Ebiri ("All we see is Beyoncé (Nala) in a recording booth, reading lines"²⁹⁸ (2019)), A. Wilkison ("some of the most prominent voice actors feel like they're just reading their lines (including, unfortunately, Beyoncé"²⁹⁹ (2019)), J. Verniere ("As Nala (...), Beyoncé is fine, although her speaking voice is not really very distinctive"³⁰⁰ (2019)), K. A.

²⁹³ "Respecto a Beyoncé Knowles-Carter: Ella le da voz a la Nala adulta (...) Está bien. Por supuesto que ella es buena" (Phillips, 2019) [traducción propia].

²⁹⁴ "Sigue siendo *El Rey León* (...), solo que con un 100 por ciento más de Beyoncé, lo que nunca está mal" (Rothkopf, 2019) [traducción propia].

²⁹⁵ "La película ciertamente cuenta con algo de poder de estrella: Nala (...) tiene la voz de una Beyoncé característicamente asertiva, y parece que va en serio" (Zacharek, 2019) [traducción propia].

²⁹⁶ "Beyoncé Knowles-Carter aporta aún más profundidad, transmitiendo aspectos de valentía e independencia en la personalidad de Nala que no existían antes" (Debruge, 2019) [traducción propia].

²⁹⁷ "el talento de voz (desde Donald Glover de Atlanta hasta Beyoncé y James Earl Jones) es impresionante" (Ringel, 2019) [traducción propia].

²⁹⁸ "Todo lo que vemos es Beyoncé (Nala) en una cabina de grabación, leyendo líneas" (Ebiri, 2019) [traducción propia].

²⁹⁹ "algunos de los actores de doblaje más destacados se sienten como si solo estuvieran leyendo sus líneas (incluida, desafortunadamente, Beyoncé)" (Wilkison, 2019) [traducción propia].

³⁰⁰ "Como Nala (...), Beyoncé está bien, aunque su voz al hablar no es realmente muy distintiva" (Verniere, 2019) [traducción propia].

Collins (“colorless voice acting by name-brand performers, the likes of Beyoncé”³⁰¹ (2019)), M. Sragow (“Beyoncé’s manner of speech lacks any hint of spontaneity”³⁰² (2019)), J. Morgenstern (“they (Beyoncé y Glover) aren’t dramatic actors; their presence proves bland at best, and sometimes notably flat”³⁰³ (2019)) y D. Stevens (“In the cases of Glover and Beyoncé in particular, that constraint results in performances that are curiously flat. (...) but neither Simba nor Nala quite comes to life in their adult incarnations”³⁰⁴ (2019)).

Como se muestra en este indicador, no solo basta con aportar características particulares de un personaje a otro si es que este no logra retroalimentar en la personalidad del nuevo. Tampoco resulta tan trascendente que el actor cuente con un estatus cultural o social reconocido en una industria en particular, como es el caso de Beyoncé, por lo que no se le perdona por carecer de espontaneidad en su interpretación vocal. Lo que realmente importa es que la voz del intérprete logre personificar adecuada y creíblemente la personalidad de su personaje. Es así como la versatilidad de la voz para expresar deseos y emociones se convierte en una pieza muy relevante para la evaluación de esta subvariable, más que nada porque el intérprete no brinda un *performance* físico, sino uno netamente vocal. Razón por la cual a Jones se le agradece su aporte de matices de voz y a Beyoncé, no.

En la subvariable de la valoración del uso de los efectos especiales se halla el indicador de la apreciación de la efectividad del empleo del CGI y, a la vez, la apreciación de la efectividad del empleo del fotorrealismo. Puede que ambos indicadores causen confusiones, debido a que

³⁰¹ "la actuación de voz incolora por artistas de marcas reconocidas, como Beyoncé" (Collins, 2019) [traducción propia].

³⁰² "La forma de hablar de Beyoncé carece de cualquier indicio de espontaneidad" (Sragow, 2019) [traducción propia].

³⁰³ "ellos (Beyoncé y Glover) no son actores dramáticos; Su presencia resulta, en el mejor de los casos, insípida y, a veces, notablemente plana" (Morgenstern, 2019) [traducción propia].

³⁰⁴ "En los casos de Glover y Beyoncé en particular, esa restricción da como resultado actuaciones que son curiosamente planas. (...) Pero ni Simba ni Nala cobran vida en sus encarnaciones adultas" (Stevens, 2019) [traducción propia].

son métodos tecnológicos que crean efectos especiales, pero se diferencian entre sí por las técnicas que emplean. Si bien en los otros corpus del análisis solo se resaltó el indicador del CGI, en el caso de *The Lion King* (2019) el método de ejecución no es del todo claro en los discursos críticos, pues algunos aseguran que se ha llevado a cabo mediante técnicas del fotorrealismo, más no del CGI en sí.

Por ello, solo para el estudio de estas críticas se tomarán estos dos elementos como un indicador unísono que resalta la presencia de la evaluación de la subvariable del uso de los efectos especiales para evitar confusiones. A la vez, esto ayudará a que el lector pueda reconocer, si se anima a leer las críticas de este estudio, que, si bien los dos métodos son distintos en términos de ejecución, ambos cumplen una misma finalidad: convertir o dar la apariencia de una realidad a un objeto, espacio, persona o animal.

Desde la perspectiva de once críticos, la labor de los efectos visuales ha sido considerada extraordinaria, ya que se ven absolutamente realistas y convincentes: J. Verniere (“The CGI, however, is very good, if not exactly realistic”³⁰⁵ (2019)), P. Travers (“Is it technically impressive? You bet”³⁰⁶ (2019)), B. Ebiri (“Technically speaking, it’s a marvel (...). It’s hard to imagine that this has all been created in a studio, and that almost none of it is real”³⁰⁷ (2019)), T. McCarthy (“Perhaps the greatest special effect of all is the luster of the lions’ fur and coats”³⁰⁸ (2019)), J. Rothkopf (“*Disney's* cherished 1994 animated adventure gets a high-tech, live-action sheen”, “a film that is both photorealistic -down to every artfully crafted lens flare

³⁰⁵ "El CGI, sin embargo, es muy bueno, si no exactamente realista" (Verniere, 2019) [traducción propia].

³⁰⁶ "¿Es técnicamente impresionante? Tu apuesta" (Travers, 2019) [traducción propia].

³⁰⁷ "Técnicamente hablando, es una maravilla (...). Es difícil imaginar que todo esto se haya creado en un estudio y que casi nada sea real" (Ebiri, 2019) [traducción propia].

³⁰⁸ "Quizás el mayor efecto especial de todos es el brillo de la piel y los abrigos de los leones" (McCarthy, 2019) [traducción propia].

and whisker on Simba's chin"³⁰⁹ (2019)), S. Zacharek ("The lions and other animals sport highly realistic fur and feathers"³¹⁰ (2019)), S. Adams ("it felt like there was another simulation going on inside of that"³¹¹ (2019)), T. Grierson ("a photo-realistic computer-animation approach which amplifies the majesty of the tale's animal characters"³¹² (2019)), K. Turan ("new, mind-bending visual technology"³¹³ (2019)), P. Debruge ("effects house MPC makes the animals look utterly convincing, blending characteristics of their various species (...) with recognizable human"³¹⁴ (2019)) y K. A. Collins ("it was clear I'd be able to count every ridge, sub-ridge, and micro-ridge on the trunk of every elephant, and count out the strands of hair on Rafiki's face"³¹⁵ (2019)).

A parte de encontrar valoraciones con respecto a la estética visual de los personajes, también se evalúa el escenario virtual de la sabana, la cual se ve tan real como si se estuviera en los mismos alrededores de África: E. Levy ("State-of-the-art virtual-reality tools allowed Favreau to walk around in the virtual set, scouting and setting up shots as if he were standing in Africa alongside Simba"³¹⁶ (2019)), T. McCarthy ("dramatic African backdrops indisputably look like

³⁰⁹ "La preciada aventura animada de 1994 de *Disney* adquiere un brillo de alta tecnología y acción en vivo", "una película que es a la vez fotorrealista, hasta cada destello de lente y bigote ingeniosamente diseñado en la barbilla de Simba" (Rothkopf, 2019) [traducción propia].

³¹⁰ "Los leones y otros animales lucen pieles y plumas muy realistas" (Zacharek, 2019) [traducción propia].

³¹¹ "Se sentía como si hubiera otra simulación dentro de ese (el *live action*)" (Adams, 2019) [traducción propia].

³¹² "un enfoque de animación por computadora fotorrealista que amplifica la majestuosidad de los personajes animales del cuento" (Grierson, 2019) [traducción propia].

³¹³ "nueva tecnología visual alucinante" (Turan, 2019) [traducción propia].

³¹⁴ "los efectos de la casa MPC hace que los animales se vean absolutamente convincentes, combinando características de sus diversas especies (...) con humanos reconocibles" (Debruge, 2019) [traducción propia].

³¹⁵ "estaba claro que podría contar cada cresta, sub-cresta y micro-cresta en la trompa de cada elefante, y contar los mechones de cabello en la cara de Rafiki" (Collins, 2019) [traducción propia].

³¹⁶ "Las herramientas de realidad virtual de última generación le permitieron a Favreau caminar en el escenario virtual, explorando y configurando tomas como si estuviera parado en África junto a Simba" (Levy, 2019) [traducción propia].

the real thing, as if shot on location”³¹⁷ (2019)) y J. Morgenstern (“an enormous orange sun rises on an Africa so realistic -so brilliantly and persuasively photorealistic”³¹⁸ (2019)).

En las apreciaciones realizadas por otros críticos se compara a la película del estudio con otro referente fílmico que trabaja la misma técnica digital: *The Jungle Book* (2017) de Jon Favreau. Este sirve para poder resaltar el gran logro técnico del *live action* de *The Lion King*: T. Grierson (“Even more than 2016’s *The Jungle Book*, *The Lion King* achieves what looks like wondrous live-action filmmaking as the wild animals behave in realistic ways -except, of course, for the fact that they talk and sing”³¹⁹ (2019)), M. Sragow (“Favreau aims for a similar intensity (suspend disbelief) in *The Lion King*, but feels even more obeisant to the conventions of digital ‘realism’ than his own *Jungle Book*”³²⁰ (2019)) y P. Debruge (“is every bit as animated as the 1994 original, and leagues beyond Favreau’s 2016 *The Jungle Book* update in terms of how breathtakingly photo-realistic the visual-effects work looks”³²¹ (2019)).

Si bien todas estas apreciaciones elogian la labor del director general, hay cuatro críticos que felicitan el logro técnico (el realismo visual de los animales y ambientes) directamente al director de fotografía, Caleb Deschanel, quien lleva a cabo la composición estética de las tomas exhibidas: T. McCarthy (“Overseeing this protean effort are the great veteran cinematographer

³¹⁷ "Los dramáticos fondos africanos se parecen indiscutiblemente a la realidad, como si se hubieran filmado en la locación" (McCarthy, 2019) [traducción propia].

³¹⁸ "un enorme sol anaranjado se eleva sobre un África tan realista, tan brillante y persuasivamente fotorrealista" (Morgenstern, 2019) [traducción propia].

³¹⁹ "Incluso más que *El libro de la selva* de 2016, *El rey león* logra lo que parece ser una maravillosa película de acción real en la que los animales salvajes se comportan de manera realista, excepto, por supuesto, por el hecho de que hablan y cantan" (Grierson, 2019) [traducción propia].

³²⁰ "Favreau apunta a una intensidad similar (suspenda la incredulidad) en *El Rey León*, pero se siente aún más obediente a las convenciones del "realismo" digital que su propio *Libro de la selva*" (Sragow, 2019) [traducción propia].

³²¹ "es tan animado como el original de 1994 y va mucho más allá de la actualización de *El libro de la selva* de 2016 de Favreau en términos de cuán increíblemente fotorrealista se ve el trabajo de los efectos visuales" (Debruge, 2019) [traducción propia].

Caleb Deschanel”³²² (2019)), K. Turan (“generating gorgeous visuals (Caleb Deschanel (...)) and taking pains to create the feeling that it was all shot with a camera”³²³ (2019)), T. Grierson (“Special credit to Caleb Deschanel, whose cinematography is a rich mixture of evocative shadows and beautiful, sun-splashed widescreen compositions”³²⁴ (2019)) y M. Phillips (“Cinematographer Caleb Deschanel pays close attention to the light, while the animation armies take care of the wind in the grass, and the grateful fealty in the eyes of each *Pride Land* species gathered for the occasion”³²⁵ (2019)).

De acuerdo con lo expuesto, se observa que no solo se felicita al director, sino también al cargo específico que ha hecho posible el arte visual de esta película. Pese a ello, Jon Favreau y Caleb Deschanel no recogen apreciaciones con respecto a un mismo eje de estudio, pues Favreau es valorado por su toma de decisiones para llevar a cabo la ejecución de este filme, mientras que Deschanel obtiene valoraciones sobre el producto visual que ha creado.

Otro punto por resaltar es que las apreciaciones realizadas sobre el trabajo de Favreau se sustentan bajo un análisis intertextual. Es así como *The Jungle Book* se sitúa como una obra referente no solo por su aspecto estético, sino también por la construcción de las relaciones desarrolladas por los personajes de su historia. Las dos películas cuentan con animales como protagonistas, excepto Mowgli, claro está, que conviven en zonas altamente vegetativas. Este factor no solo sirve como una pauta para la ejecución de un nuevo filme, sino también para

³²² "Supervisando este esfuerzo proteico está el gran director y veterano de fotografía Caleb Deschanel" (McCarthy, 2019) [traducción propia].

³²³ "generando imágenes magníficas (Caleb Deschanel (...)) y esforzándose para crear la sensación de que todo fue filmado con una cámara" (Turan, 2019) [traducción propia].

³²⁴ "Crédito especial para Caleb Deschanel, cuya cinematografía es una rica mezcla de sombras evocadoras y hermosas composiciones de pantalla ancha bañadas por el sol" (Grierson, 2019) [traducción propia].

³²⁵ "El director de fotografía Caleb Deschanel presta mucha atención a la luz, mientras que los ejércitos de animación se encargan del viento en la hierba y la lealtad agradecida en los ojos de cada especie de *Pride Land* reunida para la ocasión." (Phillips, 2019) [traducción propia].

poder brindar una referencia laboral o de proyectos que permite posicionar a Favreau dentro de un grupo social y cultural, como la industria del cine.

Adicionalmente, tres críticos consideran que el nuevo tratamiento visual que ha adquirido la historia se asemeja mucho a la estética que guardan los documentales: D. Stevens (“the result is startlingly photorealistic, like a high-end nature documentary”³²⁶ (2019)), P. Travers (“There’s a tradeoff making these animals look as real as they would in a TV nature documentary”³²⁷ (2019)) y A. Wilkison (“this isn’t a documentary, and the lions (and most everything else) are animated, not real animals. They sure look real, though. Too real”³²⁸ (2019)).

Tanta es la similitud que guardan estos géneros que tres de los críticos comentan que el *live action* puede funcionar como un documental narrado por David Attenborough, quien los estaría invitando a un marco de narración sobre la naturaleza: E. Ringel (“One minute, you’re ready for David Attenborough to stroll into the frame for some nature narration”³²⁹ (2019)), J. Morgenstern (“an enormous orange sun rises on an Africa so realistic -so brilliantly and persuasively photorealistic- that you half-expect to hear a narration by David Attenborough”³³⁰ (2019)) y M. Sragow (“when Scar digs into Mufasa’s hands as the monarch hangs from a cliff,

³²⁶ "El resultado es sorprendentemente fotorrealista, como un documental de naturaleza de alta gama" (Stevens, 2019) [traducción propia].

³²⁷ "Existe una compensación que hace que estos animales parezcan tan reales como lo harían en un documental televisivo sobre la naturaleza" (Travers, 2019) [traducción propia].

³²⁸ "esto no es un documental, y los leones (y casi todo lo demás) son animales animados, no reales. Sin embargo, seguro que parecen reales. Demasiado real" (Wilkison, 2019) [traducción propia].

³²⁹ "Un minuto, estás listo para que David Attenborough pasee por el encuadre para una narración de la naturaleza" (Ringel, 2019) [traducción propia].

³³⁰ "un enorme sol anaranjado se eleva sobre una África tan realista -tan brillante y persuasivamente fotorrealista- que casi esperas escuchar una narración de David Attenborough" (Morgenstern, 2019) [traducción propia].

propelling him into a wildebeest stampede, it plays like a cross between an episode of *National Geographic's Savage Kingdom* and a *Die Hard* film”³³¹ (2019)).

Desde la perspectiva de otros críticos, el realismo trabajado en los personajes acentúa su naturaleza salvaje y les otorga más poder y peligro a algunas escenas, a diferencia de las que se hallan en el animado: T. Grierson (“There’s a savage ferocity to these characters that accentuates their kill-or-be-killed reality”, “the remake’s live-action-ish quality allows us to fully appreciate just how powerful and dangerous these creatures are”³³² (2019)), O. Gleiberman (“the characters have a photo-realist splendor that’s (intentionally) more deadpan, and that allows us to imagine, that much more, that they’re wild animals”³³³ (2019)) y T. McCarthy (“The more pronounced realism delivers some scenes with a shade more power, notably the sight of the elephants’ graveyard and Simba’s multiple (too many, actually) encounters with the ever-prowling, teeth-baring hyenas”³³⁴ (2019)).

Por otro lado, así como el filme ha obtenido resultados óptimos a nivel visual, hay críticos que encuentran una desconexión emocional con los personajes, debido a su nueva apariencia. Es así como el logro técnico se posiciona como un gran error de cálculo: M. Sragow (“in effect they come off (the characters) as zoo specimens with intermittent flickers of anthropomorphic personality”³³⁵ (2019)), M. Phillips (“It looks real-ish. And it’s crushingly unimaginative (...)

³³¹ "cuando Scar se clava en las manos de Mufasa mientras el monarca cuelga de un acantilado, impulsándolo a una estampida de ñus, parece una mezcla entre un episodio de *Savage Kingdom* de *National Geographic* y una película *Die Hard*" (Sragow, 2019) [traducción propia].

³³² "Hay una ferocidad salvaje en estos personajes que acentúa su realidad de matar o morir", "la calidad de acción en vivo del remake nos permite apreciar plenamente lo poderosas y peligrosas que son estas criaturas" (Grierson, 2019) [traducción propia].

³³³ "los personajes tienen un esplendor fotorrealista que es (intencionalmente) más inexpresivo, y eso nos permite imaginar, mucho más, que son animales salvajes" (Gleiberman, 2019) [traducción propia].

³³⁴ "El realismo más pronunciado ofrece algunas escenas con un poco más de poder, en particular la vista del cementerio de los elefantes y los múltiples (demasiados, en realidad) encuentros de Simba con las hienas que siempre merodean y muestran los dientes" (McCarthy, 2019) [traducción propia].

³³⁵ "en efecto, salen (los personajes) como especímenes de zoológico con parpadeos intermitentes de personalidad antropomórfica" (Sragow, 2019) [traducción propia].

these aren't upgrades. They're a drag"³³⁶ (2019), P. Travers ("The Shakespearean overtones still come through, though it's at this point that the film's photo-realism works against the drama"³³⁷ (2019)), A. A. Dowd ("the lack of expressiveness becomes a real liability when it comes to caring about our hero, prince Simba"³³⁸ (2019)) y K. A. Collins ("We also get the most lively deviations from the expressive 'realness' of these animals"³³⁹ (2019)).

Este nuevo *remake*, al sentirse más obediente a las convenciones del realismo digital, obtiene como resultado la suspensión de la incredulidad voluntaria, en vez de que invite a su espectador al uso de sus recursos imaginarios para un enriquecimiento narrativo y emocional. Este inconveniente entre el realismo y las emociones es explicado mediante la teoría del valle inquietante. Aunque esta marque determinados parámetros sobre cómo el realismo puede afectar a un cierto nivel de emociones en un espectador, puede variar de acuerdo con las percepciones de cada agente.

Los animales elaborados para este *live action* se ven reales solo en apariencia, pero cuando tratan de comunicarse con otros, la realidad desaparece. Este detalle puede que no cobre importancia en un filme de ficción. Sin embargo, adquiere una reacción de desconcierto por parte de los críticos, ya que ver a los leones hablar ocasiona una desviación sobre la realidad expresiva que tienen estos animales: P. Debruge ("*The Lion King* no longer requires audiences to pretend that the CGI looks more believable than it does. With the exception of the strangely

³³⁶ "Parece real. Y es tremendamente poco imaginativo (...) estas no son actualizaciones. Son un lastre" (Phillips, 2019) [traducción propia].

³³⁷ "Los matices de Shakespeare siguen apareciendo, aunque es en este punto cuando el realismo fotográfico de la película se opone al drama" (Travers, 2019) [traducción propia].

³³⁸ "la falta de expresividad se convierte en un verdadero lastre a la hora de preocuparnos por nuestro héroe, el príncipe Simba" (Dowd, 2019) [traducción propia].

³³⁹ "También obtenemos las desviaciones más vivas de la "realidad" expresiva de estos animales" (Collins, 2019) [traducción propia].

out-of-sync mouth movements seen when these digital creatures talk”³⁴⁰ (2019)) y A. Wilkison (“The photorealism is striking and impressive, but something feels weird about the voices. (...) it’s distracting in a way that’s not ideal”³⁴¹ (2019)).

Lo curioso de todos estos datos es que, a pesar de que varios reconocen que existe una relación entre las emociones y lo que se percibe como realidad, no logran identificar que tiene un fundamento teórico. Sin embargo, hay quienes sí lo logran y justifican sus evaluaciones bajo la teoría del valle inquietante de Mori (2020): A. A. Dowd (“Yet there’s something distracting, even uncanny-valley”³⁴² (2019)), S. Adams (“It’s only out of a determination not to tread on the original’s turf that the new one was forced to trek so far into the uncanny valley”³⁴³ (2019)) y D. Stevens (“The once-steep uncanny valley appears to be flattening out into a vast hyper-realistic savannah”³⁴⁴ (2019)).

No cabe duda de que la fina artesanía digital empleada en este filme representa una nueva era de imágenes ostentosas y totalmente atractivas. No obstante, como se ha podido observar, el uso de esta técnica no asegura el éxito de una película por parte de la crítica. Es más, este nuevo enfoque virtual, para algunos, introduce una gran ausencia de expresividad que se cambia por una rigidez de vida salvaje. Como se mencionó, el reconocimiento de este punto enfatiza lo que plantea la teoría de Mori (2020), el valle inquietante, el cual es citado por algunos críticos para argumentar sus apreciaciones con respecto a esta subvariable.

³⁴⁰ "El Rey León ya no requiere que el público finja que el CGI parece más creíble de lo que parece. Con la excepción de los movimientos de boca extrañamente desincronizados que se ven cuando estas criaturas digitales hablan" (Debruge, 2019) [traducción propia].

³⁴¹ "El fotorrealismo es sorprendente e impresionante, pero hay algo extraño en las voces. (...) distrae de una manera que no es ideal" (Wilkison, 2019) [traducción propia].

³⁴² "Sin embargo, hay algo que distrae, incluso un valle inquietante" (Dowd, 2019) [traducción propia].

³⁴³ "Es solo por la determinación de no pisar el césped original que el nuevo se vio obligado a caminar tan lejos en el valle inquietante" (Adams, 2019) [traducción propia].

³⁴⁴ "El valle misterioso que alguna vez fue empinado parece estar aplanándose en una vasta sabana hiperrealista" (Stevens, 2019) [traducción propia].

No obstante, la conexión emocional no solo ha sido afectada desde una mirada externa, sino también interna, pues los rostros inexpresivos de los protagonistas originan que la conexión que se desarrolla entre ellos sea completamente teórica: se ve a dos animales mirándose entre sí más allá de expresar códigos de comunicación corporal o gestual. Esta situación se debe a que el concepto de realidad también se aplica entre las actitudes de los animales. Por tal razón, para algunos críticos estos animales silvestres, que se ven tan reales, al ser antropomorfizados originan una sensación de extrañeza y hasta de rechazo.

Como segundo grupo resaltante, se hallan cuatro subvariables: la valoración de la emocionalidad con 95%, la valoración de la ejecución de la dirección general con 90%, la valoración de la elaboración del guion cinematográfico y la valoración sobre el empleo del sonido, ambas con un 85% del total.

La subvariable de la valoración de la emocionalidad expone tres indicadores específicos: la apreciación con respecto a la humanización de los personajes, la apreciación con respecto a las emociones que se desarrollan entre las relaciones de los personajes de la historia y la apreciación con respecto a las emociones que transmite la historia.

El primer indicador está relacionado con la apariencia física, más que con la personalidad del personaje. Esto se debe a que el realismo de la película genera un mayor énfasis en la fisonomía hiperreal de los animales. De este modo, dos críticos ejecutan sus valoraciones en base a esta idea: O. Gleiberman (“As a result of the film’s realism, the slash across his face, (...), Mufasa,

hits us in a more graphic way, and so does Scar's physique -his emaciated manginess"³⁴⁵ (2019)) y K. A. Collins ("Simba, what large, inexpressive, marble-shined eyes you have! What an uncannily post-Botox emotional range you have!"³⁴⁶ (2019)).

Desde otro punto de vista, hay críticos que consideran extraño y desconcertante que los animales realicen acciones humanas como hablar, cantar o bailar: J. Verniere ("It remains odd to see actor-voiced animals as realistic- looking as this talking, singing and dancing"³⁴⁷ (2019)), B. Ebiri ("they are still talking, and singing, only now their faces are inexpressive; it's a weird disconnect"³⁴⁸ (2019)), A. Wilkison ("The animation is so photorealistic that it's disconcerting to see these lifelike animals walking (and singing) through the familiar drama"³⁴⁹ (2019)), D. Stevens ("when the lion in question begins to sing, dance, and talk, the uncanny savannah takes a sharp dip"³⁵⁰ (2019)) y K. A. Collins ("the strangeness of hearing animals emote vocally when their faces are pretty much limited to moving mouths and blinking eyes (...). It's a lesson in why we value animation in the first place"³⁵¹ (2019)).

Pese a que los críticos encuentran una alteración de la realidad cuando se intenta humanizar a los animales, dos de ellos consideran que este recurso puede pasar por alto para algunos espectadores: S. Zacharek ("their mouths move and words spill out, in a manner that's either

³⁴⁵ "Como resultado del realismo de la película, la cortada en su rostro, (...), Mufasa, nos golpea de una manera más gráfica, y también lo hace el físico de Scar, por su demacrada desnudez" (Gleiberman, 2019) [traducción propia].

³⁴⁶ "Simba, ¡qué ojos tan grandes, inexpressivos y brillantes como el mármol tienes! ¡Qué rango emocional tan asombrosamente post-Botox tienes!" (Collins, 2019) [traducción propia].

³⁴⁷ "Sigue siendo extraño ver animales con voz de actor tan realistas como este, hablando, cantando y bailando" (Verniere, 2019) [traducción propia].

³⁴⁸ "todavía están hablando y cantando, solo que ahora sus rostros son inexpressivos; es una extraña desconexión" (Ebiri, 2019) [traducción propia].

³⁴⁹ "La animación es tan fotorrealista que es desconcertante ver a estos animales reales caminando (y cantando) a través del drama familiar" (Wilkison, 2019) [traducción propia].

³⁵⁰ "cuando el león en cuestión comienza a cantar, bailar y hablar, la misteriosa sabana se sumerge bruscamente" (Stevens, 2019) [traducción propia].

³⁵¹ "la extrañeza de oír a los animales emocionarse vocalmente cuando sus rostros se limitan prácticamente a mover la boca y parpadear en los ojos (...). Es una lección de por qué valoramos la animación en primer lugar" (Collins, 2019) [traducción propia].

wonderful or dumb depending on your tolerance for animals' spouting lessons about the *Circle of Life*"³⁵² (2019)) y T. McCarthy ("After the initial fascination and moments of enchantment in watching the extraordinarily lifelike animals talking and relating to one another as human beings do, you begin to get used to it to the extent that it's no longer surprising, which in turn allows the familiarity of it all to begin flooding in"³⁵³ (2019)).

Esta emocionalidad está asociada a la experiencia estética brindada por el artilugio visual al espectador en conjunto con la destreza con la que la película emula una realidad (el valle inquietante). La emoción que está presente en los críticos forma parte de un ciclo que incluye una percepción/cognición y acción. Ello hace que el evaluador no sea un agente pasivo, sino un crítico que interactúa con el filme desde una posición fundada teóricamente (los animales reales no emiten palabras), según un conjunto de determinaciones que condicionan su lectura y las emociones que estas le generan (extrañeza por lo que se aleja de su realidad).

Dicho de otra manera, estas significaciones emocionales registradas por cada evaluador residen en las formas singulares que encarna cada discurso, las cuales son percibidas visual y auditivamente de la misma manera que las otras. Este acto no niega una diversidad de pluralidad de significaciones o sentidos, pues solo llega a restringir los mandatos básicos (instrucciones) que busca brindar el producto para comprenderlo en sus justos términos. De este modo, se desprende la importancia de las experiencias emocionales, ya que son decisivas en la construcción de la identidad y la humanización personal.

³⁵² "sus bocas se mueven y las palabras se derraman, de una manera que es maravillosa o tonta, dependiendo de su tolerancia a las lecciones que los animales lanzan sobre el *Círculo de la Vida*" (Zacharek, 2019) [traducción propia].

³⁵³ "Después de la fascinación inicial y los momentos de encantamiento al ver a los animales extraordinariamente reales hablar y relacionarse como lo hacen los seres humanos, comienzas a acostumbrarte a ello en la medida en que ya no es sorprendente, lo que a su vez permite la familiaridad de todo para comenzar a inundarnos" (McCarthy, 2019) [traducción propia].

En cuanto al segundo indicador, se realizan apreciaciones con respecto a las relaciones que mantienen algunos personajes. Por un lado, tres de los críticos reconocen que las emociones se han generado adecuadamente en las historias, puesto que se ajustan al contexto en el que se presentan: O. Gleiberman ("In the first encounter between Scar and Mufasa, when Mufasa dresses him down, we actually feel bad for Scar -for how low he's fallen"³⁵⁴ (2019)), T. Grierson ("While *The Lion King's* love story feels as rushed as ever, at least Glover and Beyoncé Knowles-Carter (as Nala) have a warm rapport"³⁵⁵ (2019)) y T. McCarthy ("There are some beguiling enough moments of playfulness between Simba and the young female Sarabi (...), as well as pro forma comedy involving Seth Rogen's warthog Pumbaa and John Oliver's goofy hornbill Zazu"³⁵⁶ (2019)).

Por otro lado, dos críticos consideran que las emociones generadas durante las escenas con interacciones de personajes se rigen a términos teóricos y de extrañeza: B. Ebiri ("they are still talking, and singing, only now their faces are inexpressive; it's a weird disconnect. It doesn't help that the characters in some cases have been rendered with such realism that they have lost all *human* expression on their faces"³⁵⁷ (2019)) y A. A. Dowd ("The emotional connection between them (Mufasa and Rafiki) is entirely theoretical, supplied only by context or maybe by memories of what their hand-drawn ancestors more clearly conveyed"³⁵⁸ (2019)).

³⁵⁴ "En el primer encuentro entre Scar y Mufasa, cuando Mufasa lo embiste, en realidad nos sentimos mal por Scar, por lo bajo que ha caído" (Gleiberman, 2019) [traducción propia].

³⁵⁵ "Si bien la historia de amor de *El Rey León* se siente tan apresurada como siempre, al menos Glover y Beyoncé Knowles-Carter (como Nala) tienen una cálida relación" (Grierson, 2019) [traducción propia].

³⁵⁶ "Hay algunos momentos seductores de alegría entre Simba y la joven Sarabi (...), así como una comedia pro forma que involucra al jabalí de Seth Rogen, Pumba, y al tonto cálao de John Oliver, Zazu." (McCarthy, 2019) [traducción propia].

³⁵⁷ "todavía están hablando y cantando, solo que ahora sus rostros son inexpressivos; es una extraña desconexión. No ayuda que los personajes, en algunos casos, hayan sido interpretados con tal realismo que hayan perdido toda expresión humana en sus rostros" (Ebiri, 2019) [traducción propia].

³⁵⁸ "La conexión emocional entre ellos (Mufasa y Rafiki) es completamente teórica, proporcionada solo por el contexto o tal vez por los recuerdos de lo que sus antepasados dibujados a mano transmitieron con mayor claridad" (Dowd, 2019) [traducción propia].

De las apreciaciones brindadas, se entiende que las secuencias pueden funcionar emocionalmente cuando el espectador experimenta una vivencia que trasciende y conecta con sus sucesos de vida. Sin embargo, esto no quiere decir que este recurso funcione como un indicador emocional universal, puesto que no siempre provoca las mismas sensaciones en distintos agentes. Las historias son interpretadas y, por ende, sentidas de diversas maneras en virtud de los desemejantes espacios y momentos en los que se proyectan. Ello también depende del capital cultural y grupo social al que pertenece el sujeto.

Finalmente, el último indicador es la apreciación con respecto a las emociones que transmite la historia. En este los críticos expresan que el filme funciona como una versión emocionante que trae a la memoria el planteamiento de escenas icónicas establecidas en el animado, las cuales ahora se presentan en un formato visual refinado y atractivo: P. Debruge (“director Jon Favreau’s exhilarating live-action take on *The Lion King* hews closer to the *Walt Disney* animated”³⁵⁹ (2019)), J. Verniere (“I admit I felt some love for this new *Lion King*. Is it a money-grabbing ‘deepfake’ remake? Yes, but it’s still fun”³⁶⁰ (2019)), M. Sragow (“The audience comes alive only when key moments hit the nostalgia button”³⁶¹ (2019)), S. Zacharek (“How you feel about Favreau’s interpretation of *The Lion King* will depend largely on how you feel about the original”³⁶² (2019)) y T. Grierson (“Yet for all the computer wizardry on

³⁵⁹ "La emocionante toma de acción en vivo del director Jon Favreau sobre *El Rey León* se acerca más a la animación de *Walt Disney*" (Debruge, 2019) [traducción propia].

³⁶⁰ "Admito que sentí algo de amor por este nuevo *Rey León*. ¿Es un remake de *deepfake* que acapara dinero? Sí, pero sigue siendo divertido" (Verniere, 2019) [traducción propia].

³⁶¹ "La audiencia cobra vida solo cuando los momentos clave presionan el botón de la nostalgia" (Sragow, 2019) [traducción propia].

³⁶² "Cómo te sientes con la interpretación de Favreau de *El Rey León* dependerá en gran medida de cómo te sientas con respecto al original" (Sragow, 2019) [traducción propia].

display, it seems to be mostly in service of mimicking the sensation of watching the 94 movies', which can feel like a lot of effort exerted for a trivial objective"³⁶³ (2019)).

En suma a ellos, K. Turan ("But though the new ground it breaks is visual rather than dramatic or emotional, this is a polished, satisfying entertainment that just about dares you to look a gift lion in the mouth"³⁶⁴ (2019)) y E. Levy ("Favreau's contemporary approach added dimension, emotion and realism to the film"³⁶⁵ (2019)) consideran que el nuevo enfoque visual le aporta al *live action* la visualización de un realismo satisfactorio. Siguiendo esta valoración, tres críticos resaltan que el nuevo realismo otorga a la escena del enfrentamiento de Scar y Mufasa una intensidad dramática que podría asustar a los niños: O. Gleiberman ("a dramatic epiphany, as charged as the climax of any thriller -(...) more potentially traumatizing for children than anything in *Bambi* and *The Lion King* (1994) combined. ... yet the intensity of that moment is hardly a flaw"³⁶⁶ (2019)), J. Verniere ("*The Lion King* contains scenes that will frighten very young children"³⁶⁷ (2019)) y S. Zacharek ("Its moments of terror are protracted and bleak, and play freely on a child's worst fear: that of losing a parent"³⁶⁸ (2019)).

En contraste a esas apreciaciones, hay quienes consideran que le falta alma, corazón y, sobre todo, magia o fantasía a la nueva adaptación. Sin la chispa que transmitía el animado, la nueva historia fracasa gracias a su falta de imaginación: J. Rothkopf ("loses some heart in the

³⁶³ "Sin embargo, a pesar de toda la magia informática que se muestra, parece estar principalmente al servicio de imitar la sensación de ver la película del 94, lo que puede parecer un gran esfuerzo realizado por un objetivo trivial" (Zacharek, 2019) [traducción propia].

³⁶⁴ "Pero aunque el nuevo terreno que abre es más visual que dramático o emocional, este es un entretenimiento refinado y satisfactorio que casi te desafía a mirar a un león de regalo a la boca" (Turan, 2019) [traducción propia].

³⁶⁵ "El enfoque contemporáneo de Favreau agregó dimensión, emoción y realismo a la película" (Levy, 2019) [traducción propia].

³⁶⁶ "una epifanía dramática, tan cargada como el clímax de cualquier thriller -(...) más potencialmente traumatizante para los niños que cualquier otra película en *Bambi* y *El Rey León* (1994) juntos. ... sin embargo, la intensidad de ese momento no es un defecto" (Gleiberman, 2019) [traducción propia].

³⁶⁷ "*El Rey León* contiene escenas que asustarán a los más pequeños" (Verniere, 2019) [traducción propia].

³⁶⁸ "Sus momentos de terror son prolongados y sombríos, y juegan libremente con el peor miedo de un niño: el de perder a un padre" (Zacharek, 2019) [traducción propia].

process”, “Something is off about this defiantly unmagical remake (...). It’ll either mildly disturb you or make you feel like your skin is on backwards”³⁶⁹ (2019)), M. Phillips (“I cannot feel the love tonight”³⁷⁰ (2019)), J. Morgenstern (“The digitally animated remake of the 1994 classic *The Lion King* sacrifices feelings for photorealism”, “The beauty of the landscapes fills the eye without stirring the soul”³⁷¹ (2019)), E. Ringel (“This messes with the movie’s fantasy in all the wrong ways”³⁷² (2019)), A. A. Dowd (“Joyless, artless, and maybe soulless”³⁷³ (2019)), T. McCarthy (“There’s nary a surprise in the whole two hours”³⁷⁴ (2019)), K. A. Collins (“The remake of the *Disney* classic has an all-star cast and the same great songs -but little of classic *Disney’s* charismatic magic”³⁷⁵ (2019)), M. Sragow (“Favreau and the animation team haven’t reckoned with how much visible emotion they lose by striving after dumb believability”³⁷⁶ (2019)) y S. Zacharek (“The loose-limbed joyousness of *The Jungle Book* may help put the flaws of *The Lion King* in perspective”³⁷⁷ (2019)).

En adición a ello, hay tres críticos que expresan sus sentires mediante argumentos más específicos: B. Ebiri (“The not-so-good news is that, having entered the photorealistic realm, *The Lion King’s* mood too has changed. Suddenly, that iconic opening scene (...) doesn’t feel triumphant or moving, as it did in its fantastical, animated setting. It feels queasily

³⁶⁹ "pierde algo de corazón en el proceso", "Algo está mal en este remake desafiante y poco mágico (...). Te molestará levemente o te hará sentir como si tu piel estuviera al revés" (Rothkopf, 2019) [traducción propia].

³⁷⁰ "No puedo sentir el amor esta noche" (Phillips, 2019) [traducción propia].

³⁷¹ "El remake animado digitalmente del clásico de 1994, *El Rey León*, sacrifica los sentimientos por el fotorrealismo", "La belleza de los paisajes llena el ojo sin conmovier el alma" (Morgenstern, 2019) [traducción propia].

³⁷² "Esto interfiere con la fantasía de la película de forma incorrecta" (Ringel, 2019) [traducción propia].

³⁷³ "Sin alegría, sin arte y tal vez sin alma" (Dowd, 2019) [traducción propia].

³⁷⁴ "No hay ninguna sorpresa en las dos horas completas" (McCarthy, 2019) [traducción propia].

³⁷⁵ "El remake del clásico de *Disney* tiene un elenco de estrellas y las mismas grandes canciones, pero poco de la magia carismática del clásico de *Disney*" (Collins, 2019) [traducción propia].

³⁷⁶ "Favreau y el equipo de animación no han tenido en cuenta la cantidad de emoción visible que pierden al esforzarse por lograr una tonta credibilidad" (Sragow, 2019) [traducción propia].

³⁷⁷ "La alegría desenfrenada de *El libro de la selva* puede ayudar a poner en perspectiva los defectos de *El rey león*" (Zacharek, 2019) [traducción propia].

authoritarian”³⁷⁸ (2019)), A. Wilkison (“it’s the loss of the magical sequences that chafes most. Instead of having a blocky, colorful, stylized *I Just Can’t Wait to Be King* song-and-dance number, Simba and Nala just run around with other animals. Mufasa’s voice doesn’t come from a cloud that looks a bit like Mufasa; it’s just a big cloud”³⁷⁹ (2019)), P. Travers (“In choosing to connect the dots instead of forging a new path into an exciting, unpredictable future, Favreau leaves his film lost in the shadows of what came before, the very definition of an opportunity missed”, “What’s missing? Let’s start with intangibles such as heart, soul and the faintest hint of originality (...) But without the animating spark of life, the story falls flat. There’s no magic in it”³⁸⁰ (2019)).

La emocionalidad que puede originar la historia aborda un extenso mecanismo que incluye el funcionamiento de diversos elementos cinematográficos: las gestualidades de los personajes, la gestión técnica de la cámara, la elaboración del guion, el empleo sonoro, entre otros. Estas respuestas emocionales que se logran obtener no es más que una cadena de inferencias que realiza el espectador sobre los elementos cinematográficos ofrecidos por el producto visual. Mediante estos últimos, el espectador obtiene códigos de percepción y cognición que lo invitan a empatizar con la historia al cabo de un proceso racional y emotivo, en el cual evalúa el hacer (las acciones) de los personajes con respecto a los principios morales, culturales e ideológicos que ha desarrollado en su vida.

³⁷⁸ "La noticia no tan buena es que, habiendo entrado en el reino fotorrealista, el estado de ánimo del *Rey León* también ha cambiado. De repente, esa icónica escena de apertura (...) no se siente triunfante ni conmovedora, como lo hizo en su escenario fantástico y animado. Se siente inquietantemente autoritario" (Ebiri, 2019) [traducción propia].

³⁷⁹ "es la pérdida de las secuencias mágicas lo que más irrita. En lugar de tener un número de canción y baile estilizado, colorido y en bloques de *I Just Can’t Wait to Be King*, Simba y Nala simplemente corren con otros animales. La voz de Mufasa no proviene de una nube que se parece un poco a Mufasa; es solo una gran nube" (Wilkison, 2019) [traducción propia].

³⁸⁰ "Al elegir conectar los puntos en lugar de forjar un nuevo camino hacia un futuro emocionante e impredecible, Favreau deja su película perdida en las sombras de lo que vino antes, la definición misma de una oportunidad perdida", "¿Qué falta? Empecemos por intangibles como el corazón, el alma y el más leve atisbo de originalidad (...) Pero sin la chispa animadora de la vida, la historia fracasa. No hay magia en eso" (Travers, 2019) [traducción propia].

En particular, lo que sucede con este *remake* y su baja aceptación se debe a que el director ha sacrificado las emociones por el fotorrealismo, lo cual convierte al filme en una animación de vanguardia sin inspiración que depende, en gran parte, del afecto preestablecido de la audiencia que ama la película del 91. La cantidad de códigos de percepción y cognición que brinda el *live action* se pierde por intentar obtener una credibilidad que solo suma al recurso visual de la historia, dejando de lado los recursos narrativos, sonoros y emocionales. Esta es la razón principal de por qué los críticos no logran conectar completamente con la historia, más allá de resaltar la atractiva imagen que presenta su renovación, aunque esta también muestra problemas de conexión gestual y emocional entre los personajes.

La subvariable de la valoración de la ejecución de la dirección general presenta tres indicadores: la apreciación de la dirección filmográfica, la apreciación del estilo, visión y creatividad del director y la apreciación de la elección del elenco actoral. En el primero, dos críticos consideran que Favreau ha estropeado algunas escenas musicales, debido a que la dirección cinematográfica de los planos y angulaciones ejecutadas no han sido los adecuados: S. Adams (“I didn’t need to have seen the original to know that the Beyoncé song jammed in over helicopter shots of capering”³⁸¹ (2019)) y A. A. Dowd (“Favreau has almost no knack for spectacle, and over and over again, he botches scenes that soared in ’94. (...) *Be Prepared* has been totally gutted, whereas the Oscar-winning *Can You Feel the Love Tonight* now unfolds during the day, for some reason”, “Excepting the opening scene, Favreau makes no attempt to match the original’s extravagant angles and choreography”³⁸² (2019)).

³⁸¹ "No necesitaba haber visto el original para saber que la canción de Beyoncé se atascó en tomas de helicópteros de cabriolas" (Adams, 2019) [traducción propia].

³⁸² "Favreau casi no tiene habilidad para el espectáculo y, una y otra vez, estropea escenas que se dispararon en el 94. (...) *Be Prepared* ha sido totalmente destruido, mientras que *Can You Feel the Love Tonight*, ganadora del Oscar, ahora se desarrolla durante el día, por alguna razón", "a excepción de la escena de apertura, Favreau no

Si bien para estos críticos la dirección cinematográfica no ha sido la adecuada, P. Debruge sí apuesta por la dirección de cámara que ha tomado Favreau: “To punch up their personalities (Timon y Pumba) even further, Favreau and DP Caleb Deschanel work out a GoPro-style way of “shooting” them at clownishly close range”, “Rather than replicating the Busby Berkeley-style choreography of *I Just Can’t Wait to Be King*, the director does a fantastic job of reimagining this sequence, tipping his hat to certain memorable shots without anthropomorphizing the animals too much”, “By focusing his attention on upgrading the look of the earlier film while sticking largely to its directorial choices and script, Favreau reinforces the strength of the 1994 classic”³⁸³ (2019)).

Por otro lado, los críticos E. Levy (“For Favreau (...) story comes first. He set out to preserve the soul of the original film, while allowing the performances, artistry, music and humor to unfold organically”³⁸⁴ (2019)) y T. McCarthy (“Nearly a scene-by-scene remake of the original, albeit a half-hour longer, it serves up the expected goods”³⁸⁵ (2019)) consideran que la dirección ejecuta una historia que se desarrolla orgánicamente.

hace ningún intento de igualar los ángulos extravagantes y la coreografía del original.” (Dowd, 2019) [traducción propia].

³⁸³ “Para mejorar aún más sus personalidades (Timón y Pumba), Favreau y el director de fotografía Caleb Deschanel idean una forma al estilo GoPro de “dispararles” a una distancia muy corta”, “En lugar de replicar la coreografía al estilo de *Busby Berkeley* de *I Just Can’t Wait to Be King*, el director hace un trabajo fantástico al reinventar esta secuencia, inclinando su sombrero ante ciertas tomas memorables sin antropomorfizar demasiado a los animales”, “Al enfocar su atención en mejorar el aspecto de la película anterior mientras se ciñe en gran medida a sus elecciones de dirección y guion, Favreau refuerza la fuerza del clásico de 1994” (Debruge, 2019) [traducción propia].

³⁸⁴ “Para Favreau (...) la historia es lo primero. Se propuso preservar el alma de la película original, mientras permitía que las actuaciones, el arte, la música y el humor se desarrollaran orgánicamente” (Levy, 2019) [traducción propia].

³⁸⁵ “Casi una nueva versión escena por escena del original, aunque media hora más, ofrece los productos esperados” (McCarthy, 2019) [traducción propia].

En contraste a ellos, cuatro de los críticos aseguran que la toma de decisiones del director ha sido errada, puesto que el entretenimiento, el espectáculo y la calidad de la película decae considerablemente al presentarse como un formato que decide realzar su estética visual antes que la historia: A. Wilkison (“I can confirm that many, if not most, of *Lion King 2019*’s shots and lines are replicas of *Lion King 1994*, except photorealistic. Which is, I think, the problem”³⁸⁶ (2019)), E. Ringel (“it’s not very good. Or maybe, more to the point, it isn’t in the same league as the material’s previous incarnations”³⁸⁷ (2019)), J. Morgenstern (“so beautiful and so what”³⁸⁸ (2019)) y M. Sragow (“The half hour padded onto the running time, the weight of the production, and the hubris of its technological aspirations accent the story flaws that were always part of *The Lion King*”³⁸⁹ (2019)).

Los resultados brindados en este indicador son muy dispersos y divididos. Sin embargo, lo que queda claro es que no existe una respuesta categórica que ayude a precisar lo que define en sí a un buen director, ya que esta opinión se encuentra ligada a un punto de vista subjetivo, pero no del todo, pues para emplear un criterio en base a este elemento se requieren conocimientos con respecto a recursos técnicos de cámara y dirección (por esa razón algunos críticos hablan de angulaciones y tomas). En otras palabras, el evaluador debe contar con un bagaje cultural ligado a su propio juicio del gusto estético.

En el segundo indicador se critica con énfasis la ausencia de una visión creativa por parte del director. Si bien los críticos reconocen que este filme propone un nuevo formato visual para la

³⁸⁶ "pude confirmar que muchas, si no la mayoría, de las tomas y líneas de *El rey león* del 2019 son réplicas de *El rey león* del 1994, excepto que esta es fotorrealista. Que es, creo, el problema" (Wilkison, 2019) [traducción propia].

³⁸⁷ "no es muy bueno. O tal vez, más concretamente, no está en la misma liga que las encarnaciones anteriores del material" (Ringel, 2019) [traducción propia].

³⁸⁸ "Tan hermosa y qué" (Morgenstern, 2019) [traducción propia].

³⁸⁹ "La media hora añadida al tiempo de ejecución, el peso de la producción y la arrogancia de sus aspiraciones tecnológicas acentúan las fallas de la historia que siempre fueron parte de *El Rey León*" (Sragow, 2019) [traducción propia].

película, no logra ser lo suficientemente convincente para delimitar márgenes propios del artista, quien al parecer tiene como único objetivo recrear en cada detalle la experiencia de observar a animales salvajes reales: M. Sragow (“Not even ace cinematographer (...) can provide Favreau’s production and Jeff Nathanson’s script with the ingredient they so desperately need: a novel, vital concept”, “This prosaic wizardry might still be impressive if there were conviction or originality behind the scene-making”³⁹⁰ (2019)), D. Stevens (“The goal of this *Lion King*, from a visual point of view at least, isn’t to playfully evoke lion-hood but to recreate in every detail the experience of looking at a real lion: the way it moves, sleeps, runs, hunts”³⁹¹ (2019)), S. Zacharek (“Photo-realistic lion hairs, (...), aren’t by themselves going to get the job done. A filmmaker has to find ways to dance in the margins and get away with it”³⁹² (2019)) y P. Travers (“the faintest hint of originality”³⁹³ (2019)).

Desde otra perspectiva, tres críticos valoran que Favreau no incorpore el enfoque artístico que Julie Taymor brindó a la adaptación teatral de *The Lion King*: P. Debruge (“nor does he bring the kind of visionary take to the material that Julie Taymor added when staging the Broadway version. That makes Favreau’s *The Lion King* an undeniably impressive but incredibly safe entry to the catalog”³⁹⁴ (2019)), D. Stevens (“Even more distant is the arty deconstructionist approach of Julie Taymor’s puppet-based stage adaptation”³⁹⁵ (2019)) y M. Phillips

³⁹⁰ "Ni siquiera un director de fotografía de alto nivel (...) puede proporcionar a la producción de Favreau y al guion de Jeff Nathanson el ingrediente que tanto necesitan: un concepto novedoso y vital", "Esta magia prosaica aún podría ser impresionante si hubiera convicción u originalidad detrás de la escena." (Sragow, 2019) [traducción propia].

³⁹¹ "El objetivo de este *Rey León*, al menos desde un punto de vista visual, no es evocar juguetonamente la capucha del león, sino recrear en cada detalle la experiencia de mirar a un león real: la forma en que se mueve, duerme, corre, caza." (Stevens, 2019) [traducción propia].

³⁹² "Los pelos de león fotorrealista, (...), no van a hacer el trabajo por sí solos. Un cineasta tiene que encontrar formas de bailar al margen y salirse con la suya" (Zacharek, 2019) [traducción propia].

³⁹³ "el más leve indicio de originalidad" (Travers, 2019) [traducción propia].

³⁹⁴ "tampoco aporta el tipo de mirada visionaria del material que añadió Julie Taymor al poner en escena la versión de Broadway. Eso hace que *El rey león* de Favreau sea una entrada indudablemente impresionante pero increíblemente segura al catálogo." (Debruge, 2019) [traducción propia].

³⁹⁵ "Aún más distante es el enfoque artístico deconstruccionista de la adaptación teatral basada en los títeres de Julie Taymor" (Stevens, 2019) [traducción propia].

("Musically, Favreau's film learned a few lessons from Taymor's stage version, at least"³⁹⁶ (2019)).

La maravilla digital con la que se ha trabajado en este nuevo *remake* logra representar para algunos críticos una visión artística propia del director: su enfoque hiperreal y/o fotorrealista. Es así que este artilugio visual creado digitalmente, desde sus perspectivas, se manifiesta como un elemento artístico de Favreau para brindarle al filme una visión propia y diferente: E. Levy ("Favreau (...) pushed the boundaries to take *The Lion King* to the big screen in a whole new way -employing an evolution of storytelling technology"³⁹⁷ (2019)), T. Grierson ("Director Jon Favreau (*The Jungle Book*) manages to give this version its own spark"³⁹⁸ (2019)), T. McCarthy ("The ostensible creative reason for the update is the advance in computer animation, yielding imagery so realistic"³⁹⁹ (2019)) y J. Morgenstern ("Voices matter crucially in this movie, which was directed by Jon Favreau, since its visual style has rendered the characters' faces almost immobile"⁴⁰⁰ (2019)).

Este proceso digital no solo se ha visto en esta nueva adaptación, sino que Favreau también lo ha empleado en una de sus películas anteriores: *The Jungle Book* (2017). Esto permite reconocer que el director cuenta con la capacidad de generar animales y ambientes hiperreales. Pese a ello, eso no asegura que el tratamiento estético, narrativo y emocional de una película funcione correctamente.

³⁹⁶ "Musicalmente, la película de Favreau aprendió algunas lecciones de la versión teatral de Taymor, al menos" (Phillips, 2019) [traducción propia].

³⁹⁷ "Favreau (...) traspasó los límites para llevar *El Rey León* a la pantalla grande de una manera completamente nueva, empleando una evolución de la tecnología de la narración" (Levy, 2019) [traducción propia].

³⁹⁸ "El director Jon Favreau (*El libro de la selva*) logra darle a esta versión su propia chispa" (Grierson, 2019) [traducción propia].

³⁹⁹ "La razón creativa aparente de la actualización es el avance de la animación por computadora, que produce imágenes tan realistas" (McCarthy, 2019) [traducción propia].

⁴⁰⁰ "Las voces importan de manera crucial en esta película, que fue dirigida por Jon Favreau, ya que su estilo visual ha dejado los rostros de los personajes casi inmóviles." (Morgenstern, 2019) [traducción propia].

Ello se puede observar en las apreciaciones brindadas por los siguientes críticos: J. Verniere (“He proved he could work the magic with computer-generated creatures with his 2016 live-action/CGI adaptation of Rudyard Kipling’s *The Jungle Book*”⁴⁰¹ (2019)), A. Wilkison (“The new visual style only half worked in *Jungle Book* as well (...), but when it worked, it was because a human character played by an actual human (...) appeared among the animals and talked to them”⁴⁰² (2019)), J. Morgenstern (“The previous feature directed by Mr. Favreau was *Disney’s* remake of *The Jungle Book*. It, too, was photorealistically animated, (...), yet fully satisfying as entertainment”⁴⁰³ (2019)) y A. A. Dowd (“Caught in its own uncanny valley between fidelity and deviation, that movie wanted to be a direct remake but also its own thing. (...) offered a similarly lifelike menagerie in his dry run to the gig, *The Jungle Book*”⁴⁰⁴ (2019)).

En este indicador es relevante que el director evidencie en sus filmes una máxima expresión de diferenciación, creatividad y capacidad para asumir riesgos que permitan transformar sus ideas bases en un proyecto potencial de valor. Esto no solo determina la ejecución de lo que se entiende como cine de autor, sino, a la vez, evidencia una independencia que sale de lo habitual para transmitir una originalidad de ideas y ejecuciones. No obstante, el estilo no logra sobresalir si la visión detrás no cuenta con un fundamento teórico y/o estético. Por ello, existen diferentes apreciaciones de parte de los críticos: sus valoraciones son influenciadas por su propio juicio

⁴⁰¹ "Demostró que podía hacer magia con criaturas generadas por computadora con su adaptación de acción en vivo / CGI de 2016 de *El libro de la selva* de Rudyard Kipling" (Verniere, 2019) [traducción propia].

⁴⁰² "El nuevo estilo visual solo funcionó a medias en *El libro de la selva* (...), pero cuando funcionó, fue porque un personaje humano interpretado por un humano real (...) apareció entre los animales y les habló" (Wilkison, 2019) [traducción propia].

⁴⁰³ "El largometraje anterior dirigido por el Sr. Favreau fue el remake de *Disney* de *El libro de la selva*. También fue un animado fotorrealista, (...), pero fue totalmente satisfactorio como entretenimiento" (Morgenstern, 2019) [traducción propia].

⁴⁰⁴ "Atrapada en su propio valle inquietante entre la fidelidad y la desviación, esa película quería ser un remake directo pero también algo propio. (...) Ofreció una colección de animales igualmente realista en su ensayo para el concierto, *El libro de la selva*" (Dowd, 2019) [traducción propia].

del gusto y al número de referentes que conozcan, pues mediante este listado pueden saber cuál es el valor agregado que brinda este director frente a otros.

Finalmente, el tercer indicador es la apreciación de la elección del elenco actoral. T. Grierson considera que el elenco de voces es el adecuado: “Favreau has also done a good job with his casting”⁴⁰⁵ (2019). En suma a esta apreciación, dos críticos reconocen que esta elección es astuta, ya que incluyen al equipo actores afamados que pueden contribuir a la distribución comercial del filme: K. Turan (“One place where *Disney* always is invariably savvy is the voice talent casting, which in addition to Jones and Beyoncé includes such top names”, “*Lion King* has taken a sure thing and made it surer, making choices like retaining James Earl Jones and adding Beyoncé Knowles-Carter to the voice talent”⁴⁰⁶ (2019)) y A. Wilkison (“Elevating the hype for the 2019 version is its who’s who cast of voice talent”⁴⁰⁷ (2019)).

A parte de valorar la elección del elenco, debido a la incorporación de actores importantes. También se aprecia que el director reúna a actores de tez negra, ascendientes africanos, al reparto principal: Chiwetel Ejiofor por Jeremy Irons como Scar, Donald Glover como reemplazo de Matthew Broderick para interpretar a Simba adulto, y Beyoncé por Moira Kelly como la voz adulta de Nala. Esto se ha realizado con la finalidad de mostrar que existe una diversificación de descendencias que se apegan al origen contextual de la película. D. Stevens reconoce esta diversificación y asocia al *live action* con un país ficticio situado en el África

⁴⁰⁵ "Favreau también ha hecho un buen trabajo con su casting" (Grierson, 2019) [traducción propia].

⁴⁰⁶ "Un lugar donde *Disney* siempre es invariablemente inteligente es el casting de talento de voces, que además de Jones y Beyoncé incluye nombres tan importantes", "El rey león ha tomado una cosa segura y la ha hecho más segura, tomando decisiones como retener a James Earl Jones y agregar a Beyoncé Knowles-Carter al elenco de voz" (Turan, 2019) [traducción propia].

⁴⁰⁷ "Elevando el entusiasmo por la versión del 2019, quién es quién debería ser en los talentos de voces" (Wilkison, 2019) [traducción propia].

subsahariana, Wakanda: “all the major lion characters are now voiced by black actors, turning *Pride Rock* into a kind of mini-Wakanda”⁴⁰⁸ (2019).

Desde la perspectiva de P. Debruge (“Favreau doesn’t make the same mistake, casting actors of African descent as the lion and hyena characters”⁴⁰⁹ (2019)) y J. Morgenstern (“In theory it's nothing but good that these African animals are represented more consistently than before by actors of color”⁴¹⁰ (2019)), la elección de incluir actores nuevos con diferentes descendencias es un factor positivo para el filme. Las decisiones, consideradas “inteligentes”, que ha tomado el director con respecto a este elemento se basan principalmente en una estrategia comercial (*marketing*), ya que selecciona importantes e influyentes talentos vocales para que el filme obtenga una mayor repercusión y difusión. Al contar con ellos, la película adquiere un mayor protagonismo, pues tal como lo plantea la teoría del autor, después del director, lo más atrayente de una obra cinematográfica es su reparto actoral. A parte de esto, la estrategia de incorporar actores de tez negra al elenco brinda un enfoque inclusivo a la película, la cual también le termina por brindar puntos positivos, según la perspectiva de los críticos.

La tercera subvariable, la valoración de la elaboración del guion cinematográfico, cuenta con tres indicadores: la apreciación del planteamiento de adaptación u originalidad de la historia, la apreciación de la coherencia y cohesión del planteamiento de la historia y la apreciación de la construcción de los personajes de la historia.

⁴⁰⁸ "Todos los personajes principales de los leones ahora tienen la voz de actores negros, convirtiendo *Pride Rock* en una especie de mini-Wakanda" (Stevens, 2019) [traducción propia].

⁴⁰⁹ "Favreau no comete el mismo error al elegir actores de ascendencia africana como los personajes del león y la hiena" (Debruge, 2019) [traducción propia].

⁴¹⁰ "En teoría, no es más que bueno que estos animales africanos estén representados de manera más consistente que antes por actores de color" (Morgenstern, 2019) [traducción propia].

En el primer indicador, se cuestiona el gran parecido que guarda la narración del *live action* con su obra referente. De acuerdo a la perspectiva de diez críticos, el guion cinematográfico del *remake* se presenta como una copia casi exacta del original trabajado por I. Mecchi, J. Roberts y L. Woolverton: K. Turan (“it’s essentially the same story”, “it duplicates both specific images and lines of dialogue”⁴¹¹ (2019)), A. Wilkison (“But as an expansion of the 1994 film, *The Lion King* says and adds little”⁴¹² (2019)), D. Stevens (“this is still an inherently conservative story”⁴¹³ (2019)), T. McCarthy (“Jeff Nathanson’s new screenplay will be following very closely in the footsteps of its predecessor”⁴¹⁴ (2019)), P. Travers (“Screenwriter Jeff Nathanson never strays far from the source material”⁴¹⁵ (2019)), S. Zacharek (“The story, even with a gently updated script by Jeff Nathanson, is roughly the same”⁴¹⁶ (2019)), E. Levy (“Nathanson (...) penned the screenplay based on the 1994 screenplay”⁴¹⁷ (2019)), K. A. Collins (“*The Lion King*, ultimately, is simply a copy -not a true remake”⁴¹⁸ (2019)), A. A. Dowd (“It’s more faithful, even, than those carbon copies of *Beauty and The Beast* and *Aladdin*”⁴¹⁹ (2019)) y T. Grierson (“At its weakest, this *Lion King* merely rehashes the original story”⁴²⁰ (2019)).

⁴¹¹ "esencialmente la misma historia", "duplica tanto imágenes específicas como líneas de diálogo" (Turan, 2019) [traducción propia].

⁴¹² "Pero como una expansión de la película de 1994, *El Rey León* dice y agrega poco" (Wilkison, 2019) [traducción propia].

⁴¹³ "esta sigue siendo una historia inherentemente conservadora" (Stevens, 2019) [traducción propia].

⁴¹⁴ "El nuevo guion de Jeff Nathanson seguirá muy de cerca los pasos de su predecesor" (McCarthy, 2019) [traducción propia].

⁴¹⁵ "El guionista Jeff Nathanson nunca se aleja del material original" (Travers, 2019) [traducción propia].

⁴¹⁶ "la historia, incluso con un guion suavemente actualizado por Jeff Nathanson, es más o menos lo mismo" (Zacharek, 2019) [traducción propia].

⁴¹⁷ "Nathanson (...) escribió el guion basado en el guion de 1994" (Levy, 2019) [traducción propia].

⁴¹⁸ "*El Rey León*, en última instancia, es simplemente una copia, no un verdadero remake" (Collins, 2019) [traducción propia].

⁴¹⁹ "Es más fiel, incluso, que esas copias al carbón de *La bella y la bestia* y *Aladdin*" (Dowd, 2019) [traducción propia].

⁴²⁰ "En su punto más débil, este *Rey León* simplemente repite la historia original" (Grierson, 2019) [traducción propia].

Estas valoraciones encontradas implican que el empleo intertextual que habita en ambos guiones descansa solo en la estructura y significado que se ha pauteado en el original, lo cual descarta relaciones referentes entre ambos textos y la ejecución de aportes originales. Esta decisión tomada, de mantenerse fiel a la estructura narrativa del animado, es criticada por cinco críticos, quienes lamentan que el guion no cuente con pequeños o grandes cambios narrativos: T. Grierson (“this remake doesn’t attempt to enrich a narrative that, despite its primal prodigal-son stirrings, has always felt as if it could be fleshed out”⁴²¹ (2019)), A. A. Dowd (“*The Lion King* settles, unimaginatively, for the former”⁴²² (2019)), A. Wilkison (“I can confirm that many (...) are replicas of *Lion King* 1994, except photorealistic. Which is, I think, the problem”⁴²³ (2019)), E. Ringel (“if your job is writing about movies, one also wonders - worries, actually- what this means for other remakes”⁴²⁴ (2019)) y P. Travers (“What a shame that the script never gives the other actors such interpretive freedom”⁴²⁵ (2019)).

A pesar de hallar una gran similitud entre las obras, hay dos críticos que reconocen nuevas incorporaciones en el guion del *live action*: B. Ebiri (“When the old king Mufasa (...) shows the young Simba the extent of his domain (...), we now appropriately get some additional dialogue about how it’s not really his: “It belongs to no one, but it will be yours to protect”⁴²⁶

⁴²¹ "Esta nueva versión no intenta enriquecer una narrativa que, a pesar de sus primitivas conmociones de hijo pródigo, siempre se ha sentido como si pudiera desarrollarse" (Grierson, 2019) [traducción propia].

⁴²² "*El Rey León* se conforma, sin imaginación, con lo primero" (Dowd, 2019) [traducción propia].

⁴²³ "Puedo confirmar que muchas (...) son réplicas de *El Rey León* del 1994, excepto que son fotorrealistas. Que es, creo, el problema" (Wilkison, 2019) [traducción propia].

⁴²⁴ "Si su trabajo es escribir sobre películas, uno también se pregunta -preocupa, en realidad- qué significa esto para otros remakes" (Ringel, 2019) [traducción propia].

⁴²⁵ "Qué lástima que el guion nunca les dé a los otros actores tanta libertad interpretativa" (Travers, 2019) [traducción propia].

⁴²⁶ "Cuando el viejo rey Mufasa (...) le muestra al joven Simba la extensión de su dominio (...), ahora tenemos un diálogo adicional apropiado sobre cómo no es realmente suyo: “No pertenece a nadie, pero será tuyo para proteger” (Ebiri, 2019) [traducción propia].

(2019)) y A. Wilkison (“although the story never diverges from the original, some aspects are expanded a little -but it’s striking how similar they are”⁴²⁷ (2019)).

J. Morgenstern y B Ebiri tienen como referente a *The Jungle Book* (2017) para valorar a *The Lion King* (2020). De esta manera, comparan ambas películas con la finalidad de resaltar que el filme del 2017 resultó ser un buen producto gracias a los cambios en su guion: “The difference though, was value added by a smart, funny script with contemporary resonance”⁴²⁸ (Morgenstern, 2019), “Whenever *The Lion King* sticks with that approach, it works beautifully (to the focus of *The Jungle Book*)”⁴²⁹ (Ebiri, 2019). Esta apreciación resalta la necesidad de que el *live action* del 2019 requiera de un guion inteligente y divertido que contara con una resonancia contemporánea para lograr ser un producto más interesante.

En el indicador de la apreciación de la coherencia y cohesión del planteamiento de la historia, la escena que más críticas ha obtenido es el número musical *Can You Feel the Love Tonight*. Esta secuencia ha representado a nivel visual un desconcierto y desagrado por parte de la crítica. En la versión original se realizó en plena noche, mientras que en el *live action* pasa a ser un número musical diurno. Al cambiar el horario de la acción, el impacto romántico de la historia entre Nala y Simba decae, ya que el horario nocturno es el que mejor representa el romanticismo. Además de ello, también falla, porque sus protagonistas carecen de personalidad y atraktividad.

⁴²⁷ "aunque la historia nunca se aparta del original, algunos aspectos se amplían un poco, pero es sorprendente lo similares que son" (Wilkison, 2019) [traducción propia].

⁴²⁸ "Sin embargo, la diferencia fue el valor agregado por un guion inteligente y divertido con resonancia contemporánea" (Morgenstern, 2019) [traducción propia].

⁴²⁹ "Siempre que *El Rey León* se apega a ese enfoque, funciona maravillosamente (según el enfoque de *El libro de la selva*" (Ebiri, 2019) [traducción propia].

Los críticos que apoyan lo mencionado son B. Ebiri (“it has little impact onscreen (where, for some reason, it's done in broad daylight), because neither Simba nor Nala has come through as an engaging character”⁴³⁰ (2019)), K. A. Collins (“*Can You Feel the Love Tonight?* is, somehow, rendered into a daytime number -with no romance or interest between its leads, which is strange in a movie that had the freedom to build chemistry from the VR ground-floor up”⁴³¹ (2019)) y S. Adams (“you might start to wonder if there was another version of it that made more sense -one in which, for example, *Can You Feel the Love Tonight* isn't sung in broad daylight”⁴³² (2019)).

Por otro lado, A. A. Dowd (“It's (*I Just Can't Wait To Be King*) not the only musical sequence that falls flat; Scar's jaunty villain anthem *Be Prepared* has been totally gutted, whereas the Oscar-winning *Can You Feel The Love Tonight* now unfolds during the day, for some reason”⁴³³ (2019)) considera que la canción de Simba y Nala no es el único musical que falla, pues *I just Can't Wait To Be King* y *Be Prepared*, el himno de Scar, también lo hacen.

Desde otro punto de vista, M. Sragow detalla cuatro hilos narrativos en los que fracasa la película con respecto a la coherencia y cohesión que hay entre específicas escenas y entre las relaciones que mantienen los personajes: “Simba living a lazy life with Timon and Pumba obscures the movie's thrust toward Simba fighting his way toward maturity. Actually, it acknowledges that a traumatized youth might need a break before taking on responsibilities”,

⁴³⁰ "tiene poco impacto en la pantalla (donde, por alguna razón, se hace a plena luz del día), porque ni Simba ni Nala se han mostrado como un personaje atractivo" (Ebiri, 2019) [traducción propia].

⁴³¹ "¿Puedes sentir el amor esta noche? es, de alguna manera, convertido en un número diurno, sin romance o interés entre sus protagonistas, lo cual es extraño en una película que tuvo la libertad de construir química desde la realidad virtual" (Collins, 2019) [traducción propia].

⁴³² "quizá empiece a preguntarse si había otra versión que tuviera más sentido, una en la que, por ejemplo, *Can You Feel the Love Tonight* no se canta a plena luz del día" (Adams, 2019) [traducción propia].

⁴³³ "Este (*I Just Can't Wait To Be King*) no es la única secuencia musical que fracasa; El alegre himno del villano de Scar, *Be Prepared*, ha sido totalmente destruido, mientras que *Can You Feel The Love Tonight*, ganador del Oscar, ahora se desarrolla durante el día, por alguna razón" (Dowd, 2019) [traducción propia].

“Glover and Beyoncé don’t mesh with the other actors or each other. To be fair, Favreau offers scant help: they basically swap lines and glances while gamboling through wetlands”, “This buildup to the climactic clash between Simba and Scar fails on the basic level of animal chemistry”, “Timon and Pumbaa’s third-act return gives the film a shot in the arm that’s too little, too late”⁴³⁴ (2019)).

Las apreciaciones halladas en este indicador radican en una percepción sensorial que involucra el juicio del gusto y que, a la vez, responde a conceptos narrativos y teóricos. Tanto la cohesión y la coherencia del planteamiento de una historia requieren de acciones que determinen una causa-efecto. En conjunto, los simbolismos que se usen deben guardar coherencia con la narración. Por ejemplo, en *Can You Feel the Love Tonight* (1992) la noche simboliza el momento y el espacio del romance en el que se conjugan las realidades que aparecerán como algo ya consolidado a la luz del día. En el *remake*, al alterarse el tiempo, el concepto de este simbolismo es erradicado y, por ende, sus códigos y representaciones asociados.

En el tercer indicador se juzga la construcción de los perfiles de Scar, Nala y Simba. Los críticos que evalúan el rol de Scar son P. Debruge (“His (Scar) is the character who changes the most. Screenwriter Jeff Nathanson (...), he does add a few key lines here and there to explain -and update- Scar’s motivations”⁴³⁵ (2019)), A. Wilkison (“Scar has gone from being creepy to a kind of incel beta”⁴³⁶ (2019)) y M. Phillips (“Screenwriter Jeff Nathanson bears down,

⁴³⁴ "Simba viviendo una vida perezosa con Timon y Pumba oscurece el impulso de la película hacia Simba que lucha por su camino hacia la madurez. De hecho, reconoce que un joven traumatizado podría necesitar un descanso antes de asumir responsabilidades", "Glover y Beyoncé no se relacionan con los demás actores ni entre ellos. Para ser justos, Favreau ofrece poca ayuda: básicamente intercambian líneas y miradas mientras brincan por los humedales", "Esta acumulación del choque climático entre Simba y Scar falla en el nivel básico de química animal", "El regreso de Timón y Pumba en el tercer acto. le da a la película un tiro en el brazo que es demasiado poco, demasiado tarde" (Sragow, 2019) [traducción propia].

⁴³⁵ "Su (Scar) personaje es el que más cambia. El guionista Jeff Nathanson (...), agrega algunas líneas claves aquí y allá para explicar -y actualizar- las motivaciones de Scar" (Debruge, 2019) [traducción propia].

⁴³⁶ "Scar ha pasado de ser espeluznante a una especie de incel beta" (Wilkison, 2019) [traducción propia].

heavily, on Scar and the hyenas in his adaptation. The dark side gets all the attention in the new *Lion King*"⁴³⁷ (2019)).

En el caso de Simba y Nala, los críticos consideran que ambos personajes no obtienen un refuerzo narrativo en la construcción de sus personalidades, puesto que no cuentan con carácter ni química: B. Ebiri ("Simba nor Nala has come through as an engaging character"⁴³⁸ (2019)), K. A. Collins ("*Can You Feel The Love Tonight?* (...) with no romance or interest between its leads, which is strange in a movie that had the freedom to build chemistry from the VR ground-floor up"⁴³⁹ (2019)) y A. Wilkison ("even a (very) slightly expanded role for Nala still doesn't offer anything interesting"⁴⁴⁰ (2019)).

La construcción de los personajes no solo se basa en brindar una identidad psicológica y moral al agente. De esta forma, este es un conjunto de atributos, cualidades y actividades que le brindan un sentido y significación a lo que representa en sí mismo. Por ello, el nuevo Scar cobra importancia para P. Debruge, ya que la construcción de su personalidad no acumula datos, sino que invita a una reflexión dinámica de la relación mantenida con su ambiente. En otras palabras, al Scar del 2019 se le atribuye un universo de motivaciones y de causas-efectos que llevan a su personaje a ser quien es. Esto resulta ser un punto muy importante, pues mediante este el crítico logra visualizar el crecimiento personal, motivacional y emocional que adquiere cada personaje en la historia.

⁴³⁷ "El guionista Jeff Nathanson critica fuertemente a Scar y a las hienas en su adaptación. El lado oscuro atrae toda la atención en el nuevo *Rey León*" (Phillips, 2019) [traducción propia].

⁴³⁸ "(ni) Simba ni Nala se han convertido en un personaje atractivo" (Ebiri, 2019) [traducción propia].

⁴³⁹ "¿Puedes sentir el amor esta noche? (...) Sin romance o interés entre sus protagonistas, lo cual es extraño en una película que tuvo la libertad de construir química desde la realidad virtual desde la planta baja" (Collins, 2019) [traducción propia].

⁴⁴⁰ "incluso un papel (muy) ligeramente ampliado para Nala todavía no ofrece nada interesante" (Wilkison, 2019) [traducción propia].

La subvariable de la valoración sobre el empleo del sonido cuenta con tres indicadores: la apreciación de la ejecución de las bandas sonoras (BSO) y/o *soundtracks* (OST), la apreciación del empleo del *score* y/o *tracks*, y la apreciación del recurso vocal. En el primer indicador se desarrollan valoraciones con respecto a siete canciones, de las cuales dos son nuevas.

En apreciaciones generales, dos de los críticos comentan que el *live action* mantiene las canciones del animado: T. Grierson (“buoyed by a faithful recreation of the original’s beloved soundtrack which never quite tops the Elton John and Tim Rice originals”⁴⁴¹ (2019)) y K. A. Collins (“The remake of the *Disney* classic has (...) the same great songs”⁴⁴² (2019)). Otros dos exponen comentarios sobre las nuevas piezas musicales: B. Ebiri (“The couple of new pieces that have been added also seem out of place, but that might be because the old songs are so familiar at this point”⁴⁴³ (2019)) y M. Phillips (“The new music helps, a little”⁴⁴⁴ (2019)). Por otra parte, T. Grierson (“frankly, tries to offer substantially different versions of them”⁴⁴⁵ (2019)) y K. Turan (“all the familiar musical numbers (...) benefit from fresh producing by Pharrell Williams with African vocal and choir arrangements”⁴⁴⁶ (2019)) brindan apreciaciones con respecto a las versiones producidas por Pharrell Williams.

Si bien se han realizado cambios en los arreglos musicales y coros, las apreciaciones realizadas sobre los *soundtracks* se encuentran relacionadas mediante un análisis intertextual, el cual involucra una lectura comparativa entre la ejecución de las bandas sonoras del animado y el

⁴⁴¹ "animado por una fiel recreación de la querida banda sonora del original, que nunca supera a los originales de Elton John y Tim Rice" (Grierson, 2019) [traducción propia].

⁴⁴² "El remake del clásico de *Disney* tiene (...) las mismas grandes canciones" (Collins, 2019) [traducción propia].

⁴⁴³ "El par de piezas nuevas que se han agregado también parecen fuera de lugar, pero eso podría deberse a que las canciones antiguas son muy familiares en este momento" (Ebiri, 2019) [traducción propia].

⁴⁴⁴ "La nueva música ayuda, un poco" (Phillips, 2019) [traducción propia].

⁴⁴⁵ "francamente, trata de ofrecer versiones sustancialmente diferentes de ellos" (Grierson, 2019) [traducción propia].

⁴⁴⁶ "todos los números musicales familiares (...) se benefician de la nueva producción de Pharrell Williams con arreglos de coros y voces africanas" (Turan, 2019) [traducción propia].

live action. A la vez, este análisis implica el juicio del gusto del analizador frente a un contexto musical.

Las bandas sonoras con mayor mención dentro de las críticas son *Spirit*, la nueva canción interpretada por Beyoncé para los créditos finales, y *Hakuna Matata*, uno de los himnos musicales del animado. En el primero, K. Turan (“There is also (...) a new Rice/John song, (...) *Spirit*”⁴⁴⁷ (2019)) y T. McCarthy (“There’s a (...) new Beyonce number, *Spirit*”⁴⁴⁸ (2019)) reconocen la incorporación de esta nueva canción, mas no le brindan una valoración positiva o negativa.

J. Verniere (“Beyonce gets her own Oscar-bait solo named *Spirit*, an inspirational anthem over the end credits”⁴⁴⁹ (2019)), A. Wilkison (“*Spirit*, which seems obviously headed for an Oscar nomination because, well, Beyoncé”⁴⁵⁰ (2019)) y M. Sragow (“Beyoncé (...) and Elton John and Tim Rice (...) contribute bland new inspirational tunes. Otherwise, this movie could be presented as an instant sing-along”⁴⁵¹ (2019)) consideran que la nueva canción para los créditos finales es un recurso conmovedor e inspirador. Además, que esté interpretada por un ícono musical como Beyoncé parece ser de gran relevancia, al menos para Verniere y Wilkison. Desde otro punto de vista, P. Debruge comparte los comentarios anteriores, pero la considera innecesaria en el filme: “Beyoncé also contributes a largely unnecessary but exhilarating single, *Spirit*”⁴⁵² (2019).

⁴⁴⁷ "También hay (...) una nueva canción de Rice /John, (...) *Spirit*" (Turan, 2019) [traducción propia].

⁴⁴⁸ "Hay un (...) nuevo número de Beyoncé, *Spirit*" (McCarthy, 2019) [traducción propia].

⁴⁴⁹ "Beyoncé obtiene su propio solo de Oscar llamado *Spirit*, un himno inspirador, sobre los créditos finales" (Verniere, 2019) [traducción propia].

⁴⁵⁰ "*Spirit*, que parece obviamente encaminada a una nominación al Oscar porque, bueno, Beyoncé" (Wilkison, 2019) [traducción propia].

⁴⁵¹ "Beyoncé (...), Elton John y Tim Rice (...) aportan nuevas y suaves melodías inspiradoras. De lo contrario, esta película podría presentarse como un canto instantáneo" (Sragow, 2019) [traducción propia].

⁴⁵² "Beyoncé también contribuye con un sencillo en gran parte innecesario pero estimulante, *Spirit*" (Debruge, 2019) [traducción propia].

En cambio, en *Hakuna Matata* las evaluaciones se basan en torno a su ejecución musical (los arreglos musicales), el entretenimiento que brinda la canción y las voces que cantan el sencillo. Esto se debe a que este himno musical se creó con una finalidad propia: eliminar las preocupaciones tanto de sus intérpretes (Timón, Pumba y Simba) como las de sus espectadores.

Dos de los críticos no encuentran el atractivo de esta banda sonora: D. Stevens ("*Hakuna Matata*, lacks the insouciant swing the Broadway veterans Nathan Lane and Ernie Sabella brought to the original"⁴⁵³ (2019)) y J. Verniere ("I still don't understand the appeal of the silly song *Hakuna Matata*"⁴⁵⁴ (2019)). No obstante, M. Sragow asegura que este *soundtrack* brinda entretenimiento al filme: "*Hakuna Matata* (...), though, provides the truest entertainment in both movies. It comes in the mostly merry midsection"⁴⁵⁵ (2019). En suma a ello, B. Ebiri ("Pumba and Timon's gaseous rendition of *Hakuna Matata* retain their charm"⁴⁵⁶ (2019)) y P. Travers ("They bring their own uniquely uproarious comic perspective to their scenes together, especially on the highlight number, *Hakuna Matata*"⁴⁵⁷ (2019)) consideran que la interpretación de Rogen y Eichner hacen destacar a la canción.

El tema musical *Can You Feel the Love Tonight* solo es valorado positivamente a un nivel vocal, mas no visual (como se podrá recordar: un musical diurno que no tuvo éxito ni entendimiento). Este tema es apreciado por tres críticos: T. McCarthy ("There's a spiffy cover

⁴⁵³ "*Hakuna Matata*, carece del swing despreocupado que los veteranos de Broadway, Nathan Lane y Ernie Sabella, trajeron al original" (Stevens, 2019) [traducción propia].

⁴⁵⁴ "Todavía no entiendo el atractivo de la tonta canción *Hakuna Matata*" (Verniere, 2019) [traducción propia].

⁴⁵⁵ "*Hakuna Matata* (...), sin embargo, ofrece el verdadero entretenimiento en ambas películas. Viene en la sección media mayormente alegre" (Sragow, 2019) [traducción propia].

⁴⁵⁶ "La interpretación gaseosa de Pumba y Timón de *Hakuna Matata* conserva su encanto" (Ebiri, 2019) [traducción propia].

⁴⁵⁷ "Aportan su propia perspectiva cómica, única y estruendosa a sus escenas juntos, especialmente en el número destacado, *Hakuna Matata*" (Travers, 2019) [traducción propia].

of *Can You Feel the Love Tonight* sung by Beyoncé”⁴⁵⁸ (2019)), B. Ebiri (“*Can You Feel the Love Tonight* is, as a piece of audio, utterly glorious”⁴⁵⁹ (2019)) y A. Wilkison (“some version of which will surely arrive on wedding playlists this fall”⁴⁶⁰ (2019)). A parte de ellos, P. Travers (“The voices help, especially when Glover and Beyoncé duet on *Can You Feel the Love Tonight*”⁴⁶¹ (2019)) y J. Rothkopf (“The sincerity of *The Lion King* –best expressed in the still-mighty *Can You Feel the Love Tonight*, strongly sung by Beyoncé and Glover”⁴⁶² (2019)) apuestan por la canción, debido al talento vocal de Glover y Beyoncé.

Por otra parte, *The Circle of Life* no obtiene tantas apreciaciones en las críticas estudiadas. J. Morgenstern reconoce que esta canción de Elton John ha sido reutilizada: “The Elton John score has also been recycled”⁴⁶³ (2019). Por otro lado, J. Verniere (“*The Circle of Life*, an anthem I find rather anodyne, although fine for a kiddie film”⁴⁶⁴ (2019)) y P. Travers (“It’s doubtful there’s a more foolproof opening number than Elton John’s *The Circle of Life*”⁴⁶⁵ (2019)) consideran que el tema funciona bien en esta película.

El segundo tema incorporado en los créditos finales es *Never Too Late*, escrita por Tim Rice y Elton John. Este obtiene dos apreciaciones negativas por parte de J. Rothkopf (“Elton John’s

⁴⁵⁸ "Hay una excelente versión de *Can You Feel the Love Tonight* cantada por Beyoncé" (McCarthy, 2019) [traducción propia].

⁴⁵⁹ "*Can You Feel the Love Tonight* es, como pieza de audio, completamente gloriosa" (Ebiri, 2019) [traducción propia].

⁴⁶⁰ "alguna versión de la cual seguramente llegará a las listas de reproducción de bodas de este otoño" (Wilkison, 2019) [traducción propia].

⁴⁶¹ "Las voces ayudan, especialmente cuando Glover y Beyoncé hacen un dueto en *Can You Feel the Love Tonight*" (Travers, 2019) [traducción propia].

⁴⁶² "La sinceridad de *El Rey León*, mejor expresada en el todavía poderoso *Can You Feel the Love Tonight*, fuertemente cantado por Beyoncé y Glover" (Rothkopf, 2019) [traducción propia].

⁴⁶³ "La nota de Elton John también se ha reciclado" (Morgenstern, 2019) [traducción propia].

⁴⁶⁴ "*El círculo de la vida*, un himno que encuentro bastante anodino, aunque está bien para una película para niños" (Verniere, 2019) [traducción propia].

⁴⁶⁵ "Es dudoso que haya un número de apertura más infalible que *El círculo de la vida* de Elton John" (Travers, 2019) [traducción propia].

aggressively upbeat new end-credits song, *Never Too Late*, won't be entering the pantheon"⁴⁶⁶ (2019)) y A. Wilkison ("it plays over the credits and is bad"⁴⁶⁷ (2019)).

Entre las bandas sonoras con menos menciones está *Be Prepared* y *The Lion Sleeps Tonight*. En la primera, solo B. Ebiri ("*Be Prepared* retain their charm"⁴⁶⁸ (2019)) brinda una valoración positiva, influenciada por su referente musical, mientras que K. A. Collins ("show-stopping number, *Be Prepared*, whittled down into a chant-singing anthem that's completely drained of the punkish, outrageous vibes it once had"⁴⁶⁹ (2019)) y S. Adams ("Why did *Be Prepared* sound like it was just shoved into the sound mix at the last minute"⁴⁷⁰ (2019)) consideran que esta canción no es una pieza destacable. Finalmente, *The Lion Sleeps Tonight* recibe una valoración positiva de parte de M. Sragow: "the first infectious beats of the Tokens' 1961 #1 hit, *The Lion Sleeps Tonight*, which is the sole cue that hit home for me"⁴⁷¹ (2019).

Efectivamente, la percepción auditiva es la herramienta esencial para realizar valoraciones con respecto a esta subvariable. Esto se debe a que es uno de los sentidos más complejos que se comunica con el sistema límbico, el cual está relacionado con el proceso emocional. Por ende, la música origina estímulos emocionales que se encuentran asociados con los recuerdos. Además, esta cuenta con la capacidad de transportar al espectador a momentos determinados de la historia. De esta manera, mediante los *soundtracks*, el espectador puede introducirse en un estado emocional que le permite enriquecer su experiencia y entendimiento del mensaje que

⁴⁶⁶ "La nueva y agresivamente optimista canción de los créditos finales de Elton John, *Never Too Late*, no entrará en el panteón" (Rothkopf, 2019) [traducción propia].

⁴⁶⁷ "Juega sobre los créditos y es malo" (Wilkison, 2019) [traducción propia].

⁴⁶⁸ "*Be prepared* conserva su encanto" (Ebiri, 2019) [traducción propia].

⁴⁶⁹ "El número que detiene el espectáculo, *Be Prepared*, se reduce a un himno que canta y que está completamente drenado de las vibraciones *punk* y extravagantes que alguna vez tuvo" (Collins, 2019) [traducción propia].

⁴⁷⁰ "¿Por qué *Be Prepared* sonaba como si hubiera sido introducido en la mezcla de sonido en el último minuto?" (Adams, 2019) [traducción propia].

⁴⁷¹ "los primeros ritmos infecciosos del exitoso número de 1961 de los *Tokens*, *The Lion Sleeps Tonight*, que es el único indicio que me ha dado en el clavo" (Sragow, 2019) [traducción propia].

busca transmitir la película. En este caso, los sentimientos y recuerdos evocados encontrados están asociados directamente con los *soundtracks* del 91.

Además de este punto, algunos críticos han valorado positivamente los *soundtracks* gracias al gran aporte otorgado por el elenco vocal a las bandas sonoras. Las voces que sobresalen son la de Beyoncé y Glover, quienes cuentan con un reconocido registro vocal en la industria musical. En lo que respecta a Eichner y Rogen, al no tener voces tan prodigiosas como las de sus compañeros, su tema musical recibe apreciaciones positivas debido a las sensaciones de comicidad que transmite la versatilidad de sus voces.

El segundo indicador es la apreciación del empleo del *score* y/o *tracks*. Por un lado, P. Debruge no encuentra nuevas propuestas sonoras: "At times, the movie mimics the earlier *Disney* toon practically shot for shot (...) so much so that composer Hans Zimmer didn't need to change a note for these sequences"⁴⁷² (2019)). Por otro lado, E. Ringel ("When something important happens, a choir of voices rises on the soundtrack"⁴⁷³ (2019)) y M. Phillips ("there's a lot less white bread in the orchestrations and in the vocals"⁴⁷⁴ (2019)) reconocen la integración de nuevos elementos sonoros como el registro del coro de voces o los cambios en las orquestaciones.

Los sonidos como los *tracks*, *scores* y coros enriquecen el lenguaje narrativo y la expresión sonora de la historia. Gracias a estos, se pueden crear atmósferas determinadas, y transmitir y persuadir el estado de ánimo de una escena al espectador. Todo ello dependerá de la percepción

⁴⁷² "A veces, la película imita el dibujo anterior de *Disney* prácticamente plano por plano (...) tanto que el compositor Hans Zimmer no tuvo que cambiar una nota para estas secuencias" (Debruge, 2019) [traducción propia].

⁴⁷³ "Cuando sucede algo importante, un coro de voces se eleva en la banda sonora" (Ringel, 2019) [traducción propia].

⁴⁷⁴ "hay muchas referencias blancas en las orquestaciones y en las voces" (Phillips, 2019) [traducción propia].

auditiva y sensorial del crítico, pero, sobre todo, de cómo estos recursos sonoros se ejecutan en el filme. Al parecer, en este *live action*, los *tracks*, *scores* y coros no han logrado sobresalir, ya que casi no son identificados por más críticos del estudio. Puede que esto se deba a que el material creado para esta adaptación toma prestados varios recursos sonoros del referente antecesor. Así, al no encontrar elementos nuevos identificables o destacados, pasan totalmente desapercibidos.

El tercer indicador está ligado con la propuesta de cómo se desarrolla la interacción comunicacional entre los personajes. Dos de los críticos no se muestran conformes con la elaboración de este elemento cinematográfico: J. Morgenstern (“there's a fundamental disjunction between the characters' physicality and what we hear of their inner lives”⁴⁷⁵ (2019)) y D. Stevens (“The voice cast here gets reduced to pure sound”⁴⁷⁶ (2019)). En contraste, O. Gleiberman considera que la propuesta de la interpretación vocal como un elemento de voz interna dentro de los personajes es un factor positivo que suma a la narración de la historia: “the voices come closer to having the quality of inner voices. And nowhere is that more effective than in Chiwetel Ejiofor's tremendously powerful performance as Scar”⁴⁷⁷ (2019)).

Estos rasgos de expresión, que ayudan a entender la historia, logran definir una propuesta sonora. En definitiva, el código sonoro que más determina la forma fílmica de lo hablado es el diálogo, ya que preside principalmente la interacción de lo sonoro con lo visual. La consecuencia inmediata de esta acción marca la necesidad de corresponder las palabras

⁴⁷⁵ "Hay una disyunción fundamental entre la fisicalidad de los personajes y lo que escuchamos de sus vidas internas" (Morgenstern, 2019) [traducción propia].

⁴⁷⁶ "La voz emitida aquí se reduce a un sonido puro" (Stevens, 2019) [traducción propia].

⁴⁷⁷ "las voces se acercan más a tener la calidad de las voces interiores. Y en ninguna parte eso es más efectivo que en la tremendamente poderosa actuación de Chiwetel Ejiofor como Scar" (Gleiberman, 2019) [traducción propia].

pronunciadas con el movimiento de los labios o, al menos, de que se desarrolle con un propósito coherente dentro del filme (como es el caso de los narradores o voces en *off*).

Este punto podría representar un problema banal, pero al involucrar animales reales que intercambian palabras como si fueran humanos en un mundo digital hiperrealista el efecto consecuente de esta acción logra incidir inmediatamente en el rango de credibilidad del espectador. Por ende, la correspondencia entre lo audible y lo visible adquiere y determina una artificiosidad que involucra ciertos peligros propios de disociación en una fusión que surge entre la voz y los rostros de los animales. Esto puede incomodar o resultar ser algo significativo desde la percepción de cada evaluador.

La valoración de realización del montaje obtiene un 50% de uso en las críticas. Esta subvariable cuenta con tres indicadores: apreciación de la cohesión secuencial, apreciación del ritmo de las secuencias y apreciación con respecto a la colorización secuencial.

En el primer indicador, los críticos comentan que el *live action* es una réplica exacta del filme original. Esto se debe a que el nuevo reproduce toma por toma las secuencias del animado, apoyándose de la estructura narrativa, la composición de las imágenes y los patrones de edición, los cuales han sido pauteados en la película referente: J. Verniere (“it follows the original, closely, beginning with an assembly of the animals of the ‘pride lands’ to celebrate the birth of crown prince Simba”⁴⁷⁸ (2019)), B. Ebiri (“This new *Lion King* hews pretty closely to the animated *Lion King*, at times even replicating the same (...) editing patterns as the original”⁴⁷⁹

⁴⁷⁸ "sigue el original, de cerca, comenzando con una asamblea de los animales de las "tierras del orgullo" para celebrar el nacimiento del príncipe heredero Simba" (Verniere, 2019) [traducción propia].

⁴⁷⁹ "Este nuevo *Rey León* se asemeja bastante al *Rey León* animado, a veces incluso replica los mismos (...) patrones de edición que el original" (Ebiri, 2019) [traducción propia].

(2019)), A. A. Dowd (“begins the exact same way as the 1994 animated smash”⁴⁸⁰ (2019)), D. Stevens (“Favreau has chosen to hew very closely to his source in other respects, sometimes seeming to reproduce the original almost frame for frame”⁴⁸¹ (2019)) y J. Morgenstern (“simulate live action and a narrative structure that frequently follows the original shot for shot”⁴⁸² (2019)).

En suma a ellos, T. McCarthy realiza una comparación de la ejecución del montaje entre el *live action* y el *remake* de *Psycho* para resaltar que la nueva versión de *The Lion King* es una reproducción muy cercana a su obra original: “very few remakes, other than Gus Van Sant’s shot-by-shot reproduction of *Psycho*, have adhered as closely to their original versions as this one does”⁴⁸³ (2019)). Por otro lado, tres de los críticos especifican que el número musical *The Circle of Life* del *live action* reproduce fielmente tomas muy similares y reconocibles del animado: A. A. Dowd (“What follows is a shot-for-shot recreation of that film’s spectacular opening musical number”⁴⁸⁴ (2019)), D. Stevens (“recalls the 1994 version down to the composition of shots”⁴⁸⁵ (2019)) y E. Ringel (“it’s an almost shot-by-shot remake, from the *Circle of Life* opening to the *Long-Live-The-King* finale”⁴⁸⁶ (2019)).

Estas apreciaciones implican no solo nociones de marcos conceptuales, sino también de un análisis intertextual. No obstante, a diferencia de otras subvariables, no muestra una influencia

⁴⁸⁰ "comienza exactamente de la misma manera que el éxito animado de 1994" (Dowd, 2019) [traducción propia].

⁴⁸¹ "Favreau ha optado por ceñirse mucho a su fuente referente en otros aspectos, a veces pareciendo reproducir el original casi cuadro por cuadro" (Stevens, 2019) [traducción propia].

⁴⁸² "simula la acción en vivo y una estructura narrativa que sigue frecuentemente el plano por plano del original" (Morgenstern, 2019) [traducción propia].

⁴⁸³ "Muy pocos remakes, aparte de la reproducción plano a plano de *Psycho* de Gus Van Sant, se han adherido tanto a sus versiones originales como este" (McCarthy, 2019) [traducción propia].

⁴⁸⁴ "Lo que sigue es una recreación toma por toma del espectacular número musical de apertura de esta película" (Dowd, 2019) [traducción propia].

⁴⁸⁵ "recuerda la versión de 1994 hasta la composición de planos" (Stevens, 2019) [traducción propia].

⁴⁸⁶ "es un remake casi plano por plano, desde la apertura de *The circle of life* hasta el final de *Long-Live-The-King*" (Ringel, 2019) [traducción propia].

de textos o visuales antecesores, pues se presenta como una imitación fiel del animado desde la perspectiva de la crítica. Por ello, al realizar comparaciones entre las secuencias digitalizadas y las animadas, los críticos no encuentran ni una diferencia, más allá del nuevo formato visual que promete el *live action*.

Con respecto a la segunda apreciación, cuatro de los críticos concuerdan que el ritmo de edición no ha sido trabajado adecuadamente en las secuencias, ya que son muy abruptos, lentos o pesados: S. Zacharek ("The movie's most horrific sequences are followed, often too abruptly, by attempts at jaunty good humor"⁴⁸⁷ (2019)), K. A. Collins ("The plot beats are almost completely unrevised, as are many of the visual sequences"⁴⁸⁸ (2019)), J. Morgenstern ("The action sequences are impressive, in their thunderously brutal way, but the pace is often ponderous"⁴⁸⁹ (2019)) y M. Sragow ("This film's plodding naturalism italicizes the mayhem in ways that throw the story out of whack and the audience off-kilter"⁴⁹⁰ (2019)).

Un dato importante para considerar en el análisis de este indicador es que el ritmo no solo se percibe mediante la velocidad con la que pasan las escenas, sino que también influye el tipo de planos con los que se ha ejecutado cada toma. Por ende, el ritmo implica una manipulación del tiempo y un manejo de planos que pautean la estructura narrativa descrita en el guion. Si bien los críticos no pueden acceder al guion físico, se guían de la lectura interna realizada en cada secuencia vista: el orden y la duración de los planos. Esta comprensión es bien perceptiva, pero,

⁴⁸⁷ "Las secuencias más horribles de la película son seguidas, a menudo de forma demasiado abrupta, por intentos de alegría y buen humor" (Zacharek, 2019) [traducción propia].

⁴⁸⁸ "Los ritmos de la trama no han sido revisados casi por completo, al igual que muchas de las secuencias visuales" (Collins, 2019) [traducción propia].

⁴⁸⁹ "Las secuencias de acción son impresionantes, a su manera estruendosamente brutal, pero el ritmo a menudo es pesado" (Morgenstern, 2019) [traducción propia].

⁴⁹⁰ "El lento naturalismo de esta película resalta el caos de formas que hacen que la historia se salga de control y que el público se vuelva loco" (Sragow, 2019) [traducción propia].

a la vez, cuenta con un proceso racional, pues si estos ritmos no determinan una narración clara y coherente, el mensaje se pierde por la falta de cohesiones secuenciales de las tomas.

En la apreciación de la colorización secuencial se expresan diferentes comentarios con respecto a los tonos de colores empleados en el filme. K. A. Collins cuestiona este elemento y lo asocia con la gama de tonalidades que usan las películas de la guerra del medio oriente, las cuales disponen de tonos tierra (entre marrones y verdes): “a color-drained visual palette befitting an early aughts movie about war in the Middle East”⁴⁹¹ (2019). Por otro lado, S. Zacharek expresa que las secuencias han sido trabajadas bajo tonalidades irregulares: “The movie’s tonal shifts are jagged as shards of glass”⁴⁹² (2019). Por su parte, J. Morgenstern solo señala que, desde su punto de vista, el tono predominante del *live action*: “the tone is predominantly dark”⁴⁹³ (2019)).

Las valoraciones encontradas con respecto al tono del filme no expresan si ha sido ejecutado correcta o incorrectamente. No obstante, cada crítico identifica, bajo su propia percepción, diferentes tonalidades. Si bien los colores muestran una expresión artística, emocional y contextual que permite situar al espectador en un espacio o ambiente específico, los críticos del NSFC no mencionan ni reconocen el mensaje que expresan los colores empleados en *The Lion King*. A excepción de K. A. Collins, quien, en cierta medida, menciona una paleta de color específica relacionada a un contexto de guerra.

⁴⁹¹ "una paleta visual de color drenado acorde con una de las primeras películas sobre la guerra en el Medio Oriente" (Collins, 2019) [traducción propia].

⁴⁹² "Los cambios tonales de la película son irregulares como fragmentos de vidrio" (Zacharek, 2019) [traducción propia].

⁴⁹³ "el tono es predominantemente oscuro" (Morgenstern, 2019) [traducción propia].

Finalmente, las subvariables con ínfimos resultados son la valoración sobre el criterio edificante, que obtiene un 20% y la valoración sobre el diseño de producción, la cual presenta un 5% del total. Con respecto a la subvariable de la valoración sobre el criterio edificante son dos los indicadores encontrados: la apreciación de la moraleja de la historia y la apreciación de los valores desarrollados en la historia. En el primer caso, tres críticos desarrollan la evaluación de esta subvariable: O. Gleiberman (“It (Mufasa and Scar's confrontation) elevates *The Lion King* into a timely parable of a lost hero, Simba, who must defeat the fear in himself to save his society from a plundering sociopath”⁴⁹⁴ (2019)), D. Stevens (“This *Lion King* now has another political resonance that was absent from the 1990s version, one that Favreau, if he intended it at all, doesn’t stress too hard”⁴⁹⁵ (2019)) y P. Debruge (“If the lesson of the original *Lion King* was one of birth and death and mutual respect -a concept represented by the movie’s intuitive *Circle of Life* motif- then its successor’s driving philosophy could be described as the “Circle of Commerce”⁴⁹⁶ (2019)).

Estos aprendizajes obtenidos han sido decodificados por los mismos críticos, de acuerdo con su espacio temporal, social y cultural. Por tal razón, cada uno brinda una perspectiva distinta del otro. Uno se enfoca en una parábola narrativa que brinda el drama shakespeariano y otro, asocia los temas del filme al contexto social y político en el que vive. En cambio, P. Debruge realiza un análisis de carácter externo a la historia, pues cataloga al *live action* como una filosofía que impulsa el círculo del comercio, más que el de la vida (valores característicos que

⁴⁹⁴ "(La confrontación de Mufasa y Scar) eleva a *El Rey León* a una parábola oportuna de un héroe perdido, Simba, que debe vencer el miedo en sí mismo para salvar a su sociedad de un sociópata saqueador" (Gleiberman, 2019) [traducción propia].

⁴⁹⁵ "Este *Rey León* ahora tiene otra resonancia política que estaba ausente en la versión de la década de 1990, una que Favreau, si es que tenía la intención, no enfatiza demasiado" (Stevens, 2019) [traducción propia].

⁴⁹⁶ "Si la lección de *El rey león* original fue de nacimiento, muerte y respeto mutuo, un concepto representado por el motivo intuitivo del *Círculo de la vida* de la película, entonces la filosofía impulsora de su sucesor podría describirse como el "Círculo de comercio"" (Debruge, 2019) [traducción propia].

son representados en el animado). Esto permite observar que no puede rescatar una reflexión resaltante de la nueva producción.

El segundo indicador hallado lo ejecuta T. Grierson. De esta manera, específica y resalta los valores desarrollados en la historia: ("Favreau and his cast have zeroed in on what remains so moving about this material -its wrenching father-son portrait, its extolling of the need to grow up, and its clear-eyed divide between good and evil"⁴⁹⁷ (2019)). Mediante estas valoraciones se puede observar que el acercamiento realizado por los críticos, en términos de moral (valores) e ideológico (reflexiones), expresa que la información desarrollada en la obra ha logrado captar su debida atención para un despliegue e identificación del contenido narrativo de la ficción. Al mismo tiempo para expresar lo que excede a sus compromisos políticos y éticos, y que, en algún sentido, se mide bajo parámetros extramORALES al plantear la atención a la forma por encima del relato.

Finalmente, la subvariable de la valoración sobre el diseño de producción ha sido empleada por J. Morgenstern. El crítico aprecia los aspectos técnicos de la película, aunque conlleva al presagio de un futuro cinematográfico no tan alentador: "From a technical point of view the production is a marvel, and for better or, more likely, worse, it's the harbinger of a filmmaking future in which actors may be as dispensable as sets, locations and cameras"⁴⁹⁸ (2019). Esta valoración se centra en la toma de la decisión estética del diseño, en la cual se tienen en cuenta los elementos del ambiente, puesto a que forman parte de la idealización preconcebida del diseño de producción. Este rasgo característico comulga y afirma dos frentes, según la

⁴⁹⁷ "Favreau y su elenco se han concentrado en lo que sigue siendo tan conmovedor sobre este material: su desgarrador retrato de padre e hijo, su ensalzamiento de la necesidad de crecer y su clara división entre el bien y el mal." (Grierson, 2019) [traducción propia].

⁴⁹⁸ "Desde un punto de vista técnico, la producción es una maravilla, y para bien o, más probablemente, para peor, es el presagio de un futuro cinematográfico en el que los actores pueden ser tan prescindibles como los decorados, las locaciones y las cámaras" (Morgenstern, 2019) [traducción propia].

perspectiva del crítico: lo administrativo (el contenido que expone la película) y lo creativo (el carácter expresivo artístico).

4.2. Análisis del discurso crítico en los criterios estándares

Después de haber analizado los tres corpus del estudio, se han hallado diez criterios estéticos en las evaluaciones realizadas por la crítica del NSFC. Sobre todo, sobresalen cuatro criterios, los cuales han obtenido resultados superiores a los tres cuartos del total en cada grupo de estudio. Estos representan las subvariables más relevantes, ya que, al estar presentes en más del 75% de las críticas analizadas, son elementos indispensables para analizar la calidad de estos productos fílmicos.

Los cuatro criterios son considerados como los criterios estándares establecidos por la crítica especializada en sus discursos críticos: la valoración de la ejecución de la dirección general (DG), la valoración de la elaboración del guion cinematográfico (GC), la valoración de la emocionalidad (E) y la valoración del elenco actoral (EA).

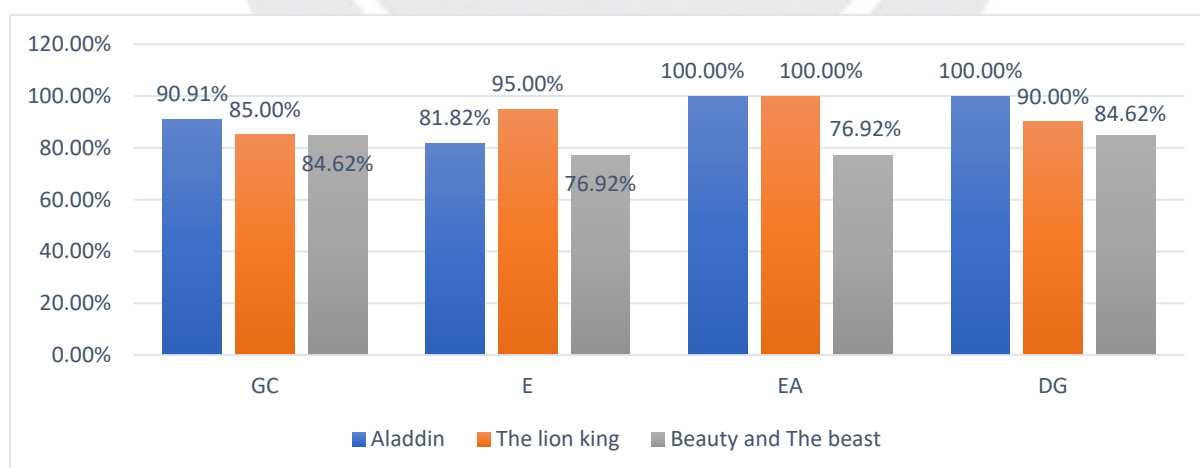


Figura 6. Criterios estándares identificados por los críticos en los filmes del estudio

Es importante resaltar que las críticas recogidas para esta investigación no presentan una misma cantidad en cada corpus de estudio. Así, *The Lion King* (2019) cuenta con el doble de muestras con respecto a los otros dos corpus. Pese a esta diferencia, se han encontrado ciertas similitudes y distinciones entre las calificaciones analizadas, las cuales no precisan qué requerimientos específicos debe tener cada criterio para ser considerado como un valor que suma o resta a la conmemoración de un filme.

Sin embargo, se pueden determinar los criterios más utilizados por la crítica en los tres corpus con la finalidad de entender bajo qué parámetros culturales o estéticos realiza su juicio con respecto al elemento analizado, más allá de juzgar si esta evaluación es correcta o incorrecta para una mayoría o minoría. A continuación, se desarrollará el análisis de los discursos críticos ejecutados para cada uno de los criterios estándares mencionados.

4.2.1. Valoración sobre la ejecución de la dirección general

Esta es la más resaltante dentro de los tres corpus. Ello se debe, en parte, a que el cargo principal de la ejecución cinematográfica de un filme le corresponde al director, pues es la cabeza de todas las áreas involucradas dentro de la película. Por eso, la dirección filmográfica se ha encontrado cada vez que se analiza una obra.

No obstante, dentro de la crítica especializada, se observa que este estudio se ha centrado especialmente en los conceptos técnicos de cámara como los movimientos, planos y encuadres. Es decir, las evaluaciones en base a este criterio radican, en gran parte, en el conocimiento y aprovechamiento, por parte del director, en los diversos encuadres, posiciones y movimientos de cámara, así como el significado audiovisual que él le brinda a la historia. De esa manera, los críticos analizan los planos y ritmos en el que se expresa las diversas modalidades de

representación, ya que es mediante estos recursos en el cual se define el punto de vista que se tiene sobre ese mundo del filme (es captado y representado por la cámara) y, además, se delimita la narración de la historia general.

Este conocimiento, propio de cada evaluador, permite al crítico observar qué tanto de la dirección filmográfica, dirigida por el director, logra llevar un coherente ritmo conceptual y narrativo dentro de la película. En especial, a Bill Condon, el director de *Beauty and the Beast*, se le critica por los rápidos movimientos de cámara que ha ejecutado dentro de las tomas con una gran producción artística. Además, hay quienes confirman, específicamente, que el uso de las cámaras Imax originan que los fotogramas de la película aplanen la magia para el espectador, pues no le brindan una pausa prudente para apreciar y procesar el diseño ejecutado en cada secuencia.

Por otro lado, los movimientos de cámara no son el único problema de Condon, ya que las cuestiones técnicas de la cámara, como los planos y los encuadres, presentan contradicciones de producción en secuencias específicas: las escenas musicales de *Be Our Guest* y *Bonjour*, junto con la escena de Gaston y LeFou en la taberna. Estos inconvenientes no son percibidos por todos los críticos, pero hay quienes sí logran identificar específicamente las fallas técnicas, debido a que estos elementos no solo son ejecutados por pura estética, sino que cuentan con un propósito final: emitir un mensaje mediante las elecciones visuales que toma o dirige el director.

Lo más resaltante de Condon es que sus trabajos anteriores, como *Dreamgirls* y *The Twilight Saga*, evidencian que no es ajeno al tipo de proyectos que requiere la adaptación de una propuesta musical, así como de trama romántica entre especies diferentes como *Beauty and the*

Beast. Esto conlleva a que los críticos consideren que el director cuenta con un bagaje cultural (capital cultural) dentro de este género cinematográfico. Sin embargo, pese a estos reconocimientos, falla en varios aspectos técnicos de ejecución de cámara en el *live action*.

Cabe resaltar que los críticos del estudio no se detienen a analizar cada encuadre o plano del filme, pero sí juzgan cómo estos logran impedir la recepción de un mensaje idóneo para la comprensión de la narración. Este factor se puede explicar mejor mediante el caso de Guy Ritchie, el director de *Aladdin*, debido a que se le critica desde diferentes técnicas cinematográficas: encuadres, ritmos, entre otros. Así, las apreciaciones que recibe no especifican con notoriedad la falla de un elemento cinematográfico en sí, como en el caso de Condon, pero permiten evidenciar que no es necesario identificar detalladamente el error en cada propuesta fílmica para reconocer que la dirección presenta fallas desde diferentes perspectivas.

Al igual que Condon, pero con menor énfasis, se cuestiona la labor de la dirección de Guy Ritchie mediante algunos de sus filmes destacados, sobre todo, por *Lock, Stock and Two Smoking Barrels*. Esto se ha realizado con la finalidad de entender por qué Ritchie se aleja de sus tomas y ritmos frenéticos en esta producción musical. Aunque ni uno de los críticos logra entenderlo, confirman que no ha realizado una dirección correcta que vaya acorde a un musical que necesita de más acción y elasticidad.

Para el caso de John Favreu, director de *The Lion King*, los críticos juzgan con énfasis sus escenas musicales a través de los planos y angulaciones ejecutadas. Esto se debe a que, especialmente, se analiza su dirección tomando como referencia los espectáculos de *Broadway*, el máximo representante del espectáculo musical. Esta es la razón principal, por la cual la

película ha fallado enormemente, al menos, desde el aspecto musical. A rasgos más generales, la dirección decae, porque Favreau decide copiar plano por plano las secuencias del animado, lo cual ha generado un *live action* que copia exactamente todo de su antecesor.

Otro punto encontrado dentro de esta subvariable son las apreciaciones realizadas al estilo, visión y creatividad del director. Este elemento marca la originalidad de ideas (conceptos) y ejecuciones que contiene la película, pero, sobre todo, define el sello de identidad de cada director, ya que a través del estilo, visión y creatividad se evidencia la expresión de su diferenciación e individualidad. Por lo tanto, si el aporte de estos elementos no encuentra un fundamento teórico o estético, no pueden considerarse como un potencial valor artístico dentro de la industria del cine.

De este modo, quienes terminan por lograr este aspecto marcan una identidad propia, así como también genera que los filmes que produzcan sean catalogados como cine de autor. El análisis de este aspecto incluye no solo el gusto estético del crítico, sino también su nivel cultural cinematográfico, pues a medida que conozca más números referentes del cine, podrá identificar el valor añadido por parte de un director frente a otros. Asimismo, el análisis intertextual cobra importancia dentro de esta evaluación, pero no está tan presente como en las otras subvariables, las cuales serán desarrolladas más adelante.

Tanto Bill Condon y Guy Ritchie no han logrado mostrar una identidad propia resaltante. A Condon se le reconoce el esfuerzo por intentar alejarse del animado al crear una historia que se acople más a los conceptos modernos con la finalidad de mostrar su estilo y estética visual al espectador. Pese a ello, estas características no se reconocen como una visión sobresaliente. Sin embargo, funcionan para admitir que su visión de dirección no busca acoplarse exactamente

a las delimitaciones establecidas por el animado. Así, gracias a un estudio de intertextualidad entre el *live action* y su obra referente, se observa que la adaptación ha conseguido distanciarse de la del 92, ya que el nuevo director ha plasmado diferentes recursos artísticos.

Con Ritchie sucede algo similar, puesto que tampoco ha logrado definir un sello de identidad característico, pero sí ha brindado nuevos recursos a la película, los cuales se encuentran influenciados por un género específico: los espectáculos musicales de *Broadway*. Estas incorporaciones se pueden observar dentro de las secuencias musicales de *Prince Ali*, *A Whole New World* y *Friend Like Me*. Si bien no existe un consenso definido, desde la perspectiva de la crítica, sobre el aporte artístico de Ritchie a la nueva adaptación, es evidente que no ha conseguido presentar un estilo propio, al tomar como referencia elementos externos, como los de *Broadway* o los empleados en la ejecución del animado, para aplicarlos en su filmografía, y le permitan, al menos, citar referentes artísticos.

En el caso de Favreau se puede decir que se reconoce un estilo más acorde a los aspectos estéticos, pues privilegia la magia tecnológica hiperreal sobre la historia. No obstante, en términos de conceptos teóricos y artísticos, el director muestra un enorme vacío, ya que solo se dedica a copiar al animado, tanto en el guion, dirección, forma y edición. De ese modo, la maravilla digital es lo que puede rescatarse de esta película, dado que el nivel visual y de convicción realista se presenta como un concepto novedoso para la tecnología de la industria del cine. Este formato no solo ha sobresalido en *The Lion King*, ya que *The Jungle Book* también puso en evidencia la capacidad de Favreau para generar criaturas netamente por computadora, razón por la cual varios críticos han concluido que este atractivo formato visual corresponde a su estilo de marca de animación

Como tercer punto de análisis, la apreciación de la elección del elenco actoral brinda un valor a la película, si es que la crítica considera esta elección como adecuada. En el caso de *The Beauty and the Beast*, la decisión tomada para el *casting* de actores es considerada astuta, ya que el personaje principal es caracterizado por un ícono representativo de un grupo social: el movimiento feminista. Así, Emma Watson logra influir positivamente en el éxito comercial de la película, mas no de una consagración cultural, gracias a la estrategia publicitaria que promociona su persona o imagen. De esta manera, su participación le brinda al filme una vista atractiva para los nichos específicos que siguen a la actriz.

Esta apreciación refuerza lo que propone la teoría del autor: no solo el nombre del director ayuda a promocionar y comercializar los filmes, sino también su elenco actoral. En suma a Watson, en *The Lion King* se resalta la presencia de Beyoncé y Glover, quienes representan a íconos muy importantes de la industria musical, sobre todo la reina del pop. De este modo, como agentes influyentes hacen que la película adquiera mucho más peso y difusión comercial, lo cual ha llevado a que se convierta en uno de los principales éxitos de taquilla.

En adición a esta perspectiva, también se valora la interculturalidad de los actores, es decir, la presencia de intérpretes de diferentes ascendencias. En *The Lion King* se reconoce y aprecia la nueva producción del elenco, sobre todo, en el reparto principal: Chiwetel Ejiofor (Scar), Donald Glover (Simba adulto) y Beyoncé (Nala). Estos actores resaltan la presencia de una diversificación de ascendencias afroamericanas que se apegan al origen de la película en conjunto con las personalidades con las que cuenta cada uno de sus personajes.

Aladdin presenta esta misma situación, ya que sus actores también forman parte de un *casting* multiétnico: Will Smith (el genio de la lámpara), Mena Massoud (*Aladdin*), Naomi Scott (*Jasmine*), Nasim Pedrad (*Dalia*) y Marwan Kenzari (*Jafar*). Todos estos representan a una cultura ligada más al medio oriente, de manera que vayan acorde con el lugar en el que se desarrolla la trama de la historia.

Si bien no es reconocida por todos los críticos como un factor positivo para la película, lo que queda claro es que la apariencia física de los actores con sus personajes cobra importancia para el director, puesto que ha de mostrarse en cámara, no como en *The Lion King*, en el cual los actores solo prestan su talento vocal de interpretación. De esta manera, al final lo que se termina evaluando parte mucho del gusto estético de cada crítico en conjunto con su capital cultural, el cual le permite sustentar sus valoraciones en base a lo que conoce y se ajusta a sus pensamientos y gustos.

4.2.2. Valoración de la elaboración del guion cinematográfico

En esta subvariable se hallan tres aspectos claves. En primer lugar, en los tres corpus se evidencia la presencia del indicador de la apreciación del planteamiento de la adaptación u originalidad de la historia. Este no ha obtenido un resultado muy similar en las tres críticas de la investigación, pero sí coinciden en que se han examinado en base a un análisis intertextual, en el cual el guion narrativo de la nueva producción se compara con la de su antecesor animado para identificar qué tantas diferencias o similitudes existen entre ambas.

Como se observará más adelante, la intertextualidad se puede manifestar a través de diferentes medios o canales del mundo cinematográfico, pero especialmente en esta subvariable se realiza a nivel narrativo, debido a que se centra en las estructuras con las que se elabora un guion. No

es que los críticos se detengan a analizar paso a paso las teorías narrativas, pero sí se enfocan en que la nueva producción agregue conceptos novedosos que se adecuen más al pensamiento moderno o al de la época desarrollada.

En este caso, gracias a la intertextualidad, se logra realizar un juego de creaciones que permite enriquecer diferentes productos entre sí, junto con sus características narrativas. Sin embargo, esto solo brinda resultados positivos, si es que las creaciones demuestran que no son el producto de una copia exacta. Esta es la razón principal por la cual *Beauty and the Beast* funciona mejor que los otros dos *live actions* del estudio. Su ejemplo contradictorio es, sin duda, *The Lion King*, el cual se muestra como una copia casi exacta del animado: su guion cinematográfico, recursos sonoros y de montaje son muy similares al referente del 94.

En *Beauty and the Beast* se recoge la trama principal del animado, pero se han realizado pequeños giros narrativos que no solo suman a la historia, sino también a la construcción de personalidades de sus personajes principales. Ello permite que, aunque estos cambios no sean tan grandes, el *live action* sea lo suficientemente diferente como, a la vez, completamente familiar a su antecesor. Con *Aladdin*, el factor nostalgia se hace presente, sin embargo, no de forma tan predominante, pues también presenta ligeros cambios, pero, a diferencia del ejemplo anterior, no han sido resueltos tan óptimamente, según la perspectiva de la crítica.

Con respecto a *The Lion King*, la situación cambia totalmente: no se registran cambios significativos de estructuras narrativas. Esto se debe a que el nuevo guion descansa en los mismos conceptos y estructuras determinados en el animado. Ello origina que el planteamiento de nuevos aportes, más allá de reconocerse como óptimos o perjudiciales para el filme, sean nulos. Al menos, en *Beauty and the Beast* se resalta el concepto de heroína y el amor genuino;

en *Aladdin*, el empoderamiento femenino; en cambio, en *The lion king* solo se rescata el efecto hiperrealista de sus personajes, mas nada en el aspecto narrativo.

Para poder reconocer estos puntos, el crítico pone en juego sus conocimientos narrativos, como el planteamiento de la estructura narrativa, la construcción del arco dramático y/o la cohesión y la coherencia secuencial de las narraciones de las tramas (capital cultural), en conjunto con su juicio del gusto estético. Así, mediante estos consigue determinar los cambios o giros narrativos, los cuales apreciará según su perspectiva, ideología, cultura y creencia. No obstante, más allá de ello, es relevante identificar que esto representa una metafísica contradictoria en lo que se basa la cultura del reinicio: traer lo viejo como un producto nuevo que evoca las emociones que produjo su antecesor. Esto no quiere decir que lo “nuevo” involucra descubrir nuevos elementos o técnicas digitales, sino redescubrir la historia para contarla desde otra mirada. Es justamente aquí donde se halla la originalidad de una narración y lo que se valora dentro de esta subvariable.

Un dato muy importante que cabe comentar es que, a diferencia de los dos primeros filmes mencionados, *The Lion King* también es estudiada a través de una comparación con otro *live action* realizado en el 2016, *The Jungle Book*. Ambas películas comparten una estructura narrativa similar: gran parte de sus personajes son animales salvajes que viven en su ambiente natal. La principal finalidad de esta comparación consiste en resaltar la ausencia de cambios inteligentes y divertidos al guion del 2019, pues justamente estas características son las que llevaron a la película del 2016 a ser consagrada por varios críticos.

En segundo lugar, otro indicador encontrado es la apreciación de la coherencia y cohesión del planteamiento de la historia, pero, específicamente, en dos de los corpus: *Beauty and the Beast*

y *The Lion King*. Mediante este estudio, los críticos hallaron algunas conexiones y/o momentos narrativos que no han logrado ser coherentes al nivel estructural literario aristotélico. Así, se han citado escenas específicas que no presentan un hilo narrativo consecuente: la escena de la bienvenida de Lumière a Belle dentro del castillo y la del primer rescate de la Bestia por parte de Belle en *Beauty and the Beast*, y la escena musical de *Can You Feel the Love Tonight* junto con *Be prepared* de *The Lion King*.

Cada evaluación de estas tomas se apoya en un análisis racional y/o académico, debido a que el crítico realiza una búsqueda de acciones basadas en una causa-efecto coherente. Por ello, se puede decir que el estudio de este indicador está ligado al capital cultural del crítico, mas no tanto a la percepción del gusto o sensorial del evaluador. Sin embargo, esto no asegura que no involucre sus preferencias estéticas o del gusto dentro de sus análisis.

Finalmente, en los tres corpus del estudio se encuentra el indicador de la apreciación de la construcción de los personajes de la historia. Estos se evalúan mediante el proceso de cómo el personaje ha interactuado con su ambiente y trabajado con sus vínculos y, sobre todo, el reconocimiento de cuáles han sido sus aspiraciones y contradicciones, tanto internas como externas, las cuales terminan delineando su personalidad y su arco de crecimiento. Tanto para el caso de *Aladdin* y *Beauty and the Beast*, las protagonistas adquieren una construcción de empoderamiento femenino, una más que la otra.

De esta manera, Belle se ha convertido en una heroína que termina por rescatar no solo a la Bestia, sino también a su padre; mientras que Jasmine cuenta con un espíritu y anhelo por ser la sultana. Si bien esta última no toma acciones tan directas como Belle para alcanzar su objetivo principal, los arquetipos de ambos personajes resaltan al representar cánones

femeninos que van en contra del concepto de las princesas, quienes siempre buscan ser rescatadas para acompañar al varón. Estos cambios representan un nivel de entusiasmo entre los críticos, pues se han adaptado a una época más moderna, en la cual la mujer ha logrado obtener un reconocimiento y empoderamiento dentro de la sociedad.

En *The Lion King*, el personaje que ha sufrido cambios muy reconocidos por la crítica es el del villano, Scar, a quien se le han sumado nuevas motivaciones oscuras que permiten definir mejor sus malévolas razones para ir contra su hermano: competencia intraespecífica, es decir, competencia entre una misma especie para quedarse con los recursos y/o poder dentro de un mismo grupo. Es así como ha adquirido una identidad psicológica y moral bajo variables que son consideradas naturales en el hábitat animal: los guionistas le atribuyeron, como a Jasmine y a Belle, un universo de motivaciones y causas consecuentes, las cuales llevan a su personaje a ser quién es.

De ese modo, el conjunto de atributos y significaciones añadidas a los personajes del *live action* terminan por representar quiénes son dentro de esta nueva adaptación. Por ello, la construcción de sus personalidades no se ve como una acumulación de datos, sino busca invitar al espectador a realizar una reflexión dinámica de las relaciones que mantienen con su ambiente y seres de alrededor.

A parte de ellos, otros personajes han adquirido nuevas perspectivas que han sido gratamente aceptadas por gran parte de los críticos: La Bestia posee una nueva pasión, los libros, la cual lo convierte en un atractivo pretendiente para Belle, pues puede hallar en él un alma gemela; el genio de la lámpara obtiene un espíritu más humano y fresco, gracias al valor añadido aportado

por Will Smith; y Dalia, pese a ser un personaje nuevo, logra cautivar por los valores que transmite: la fidelidad y la comicidad.

Las impresiones brindadas por los críticos frente a este elemento cinematográfico obtienen un resultado gratificante cuando se reconoce un crecimiento personal y emocional en el personaje, puesto que enriquece las motivaciones y hechos desencadenantes dentro de la historia. Siempre y cuando esta se defina mediante motivos coherentes, por ejemplo, las influencias culturales y sociales, que forman la naturaleza íntima del personaje como un aspecto real que permite la identificación o empatización con el espectador.

Por otro lado, ciertos personajes no encuentran un consenso de opiniones frente a su construcción de personalidad: algunos críticos han catalogado a Aladdin como simplista y superficial; con Gastón sucede que su construcción de personalidad no es tan clara, mientras que la de Le Fou es tan básica que pasa desapercibido, pese a que su identidad sexual cambia en el *live action*; finalmente con Simba y Nala, los críticos opinan que son los principales personajes que pierden su atractivo, debido a que sus identidades no se complementan para forjar una agradable química amorosa.

En síntesis, los críticos pueden evidenciar la suma de los valores añadidos al guion de la construcción de cada personaje mediante el reconocimiento de la estructura aristotélica. Además, también se encuentran influenciados por su gusto estético personal, ya que una persona empatiza y se emociona en mayor medida cuando el grado de perceptibilidad encuentra una relación cultural o social consigo mismo(a) o cuando esto le recuerda a alguien cercano.

4.2.3. Valoración de la emocionalidad

Esta subvariable en particular guarda relación con otra encontrada entre las críticas del estudio: la valoración del uso de los efectos especiales. Esta se encuentra presente con gran énfasis en el indicador de la apreciación con respecto a la humanización de los personajes y en la apreciación con respecto a las emociones que transmite la historia. Además, la subvariable de la valoración del diseño de producción también logra entrelazarse con estos, sin tener gran presencia.

El estudio de la apreciación con respecto a la humanización de los personajes se sustenta principalmente en la relación que guarda el aspecto emocional con la percepción de credibilidad obtenida por el crítico al observar los personajes de acción en vivo. Esta correlación responde a la teoría de Mori (2020), el valle inquietante, en la cual se estudian los resultados emocionales conseguidos al observar réplicas antropomórficas que buscan acercarse a una apariencia real. Es así como un elemento ficticio, al aproximarse a un modo más hiperreal, puede provocar emociones que van desde lo estimulante a lo agotador o al rechazo.

Este punto se puede observar, al menos, en un personaje de cada *live action* estudiado por la crítica: en los utensilios que habitan en el castillo de *Beauty and the Beast*, el genio de la lámpara de *Aladdin* y, en general, los animales de *The Lion King*, aunque el personaje de Scar obtiene más reacciones emocionales que sus otros compañeros. Pese a que la tecnología permite mostrar los encantos estéticos que pueden brindarnos los personajes digitalizados, el encantamiento y la belleza del elemento o de la obra dependen de la percepción del crítico.

En este sector, el refinamiento también cuenta con un rol muy importante, debido a que es construido mediante una comparación, en la cual el analizador contrasta una variedad de objetos del gusto para originar un modelo de perfección desde su propio punto de vista. En este

caso, los elementos con los que son comparados son sus referentes animados (análisis intertextual). Al hacer esto, se evidencia un ambiente de nostalgia hacia los personajes de la animación, como también se percibe que las emociones comienzan a decaer, pues se aplanan frente a una propuesta que intenta asemejarse a lo real, sin que su origen natal lo sea del todo.

Por ende, los críticos cuestionan mucho la nueva apariencia de los utensilios del castillo de la Bestia, pues los nuevos elementos han perdido las atribuciones físicas que los hacían atractivos y que generaban emociones en el espectador. Al convertirlos a un formato real digital, los gestos de los elementos se aplanan a sus propias texturas, lo cual ocasiona que las emociones disminuyan rápidamente en el espectador, ya sea por un tiempo prudente o prolongado.

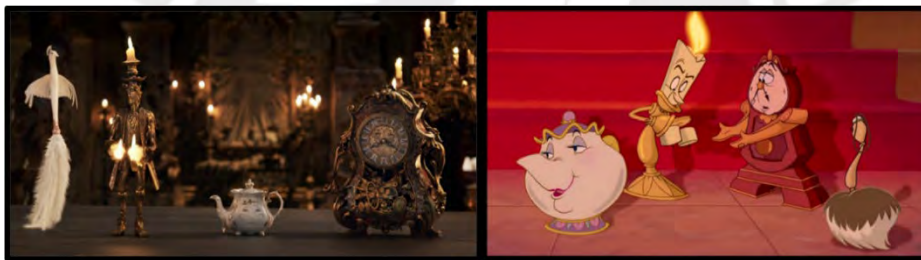


Figura 7. Personajes de *Beauty and The Beast*

De la misma forma sucede con los animales que aparecen en *The Lion King*, quienes causan gran impresión y asombro por su aspecto real, pero desconciertan por su poca expresividad gestual, así como el comportamiento humano que toman durante toda la película: los animales hablan, cantan y bailan, mientras viven dramas familiares como una persona real. Lo que hace propio al lenguaje de la animación es que todo puede pasar, debido a que la magia y lo irreal está permitido, pero si se traslada a un mundo real, todo esto se convierte en algo surreal que puede causar grandes desconciertos, desde la perspectiva de cada espectador.

Siguiendo este lineamiento, la emoción presente en los críticos forma parte de un conjunto que incluye el aspecto cognitivo y el de acción, al interactuar con la película desde una posición básica y teórica: los animales no emiten palabras ni viven dramas humanos. Sin embargo, la experiencia estética representa un gran logro de la destreza de los animadores, pues han emulado una realidad muy creíble ante los ojos, la cual en ciertas ocasiones ha podido fortalecer escenas específicas de algunos personajes. Por ejemplo, Scar ha adquirido una apariencia más ruin acorde a su personalidad. Quizá esto se deba a cómo son los leones en el mundo real: feroces.



Figura 8. Scar de The Lion King

Con el genio de la lámpara, lo que resalta es el gusto estético del crítico, ya que se analiza más su apariencia física en base a los elementos atribuidos al personaje, sus joyas doradas. Aunque, también se debe admitir que el genio ha obtenido buenos resultados por los atributos físicos que le han brindado digitalmente. Estos no han originado tanto desconcierto ni rechazo, puesto que el genio en sí ya contaba con una apariencia casi humana. En cuanto al aspecto emocional, su relación con Dalia también ha aportado a que el personaje adquiera un elemento más humano dentro de la historia.

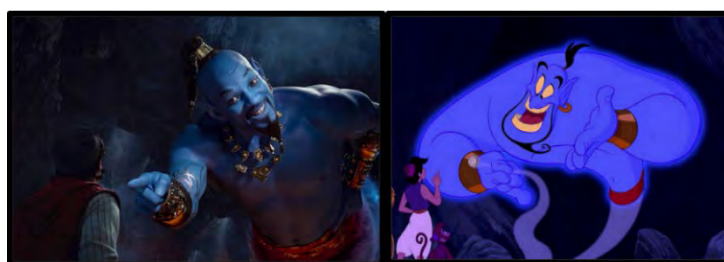


Figura 9. El genio de la lámpara de Aladdin

Por otro lado, en el estudio de la apreciación con respecto a los sentimientos que se desarrollan en la relación entre los personajes se dividen en dos grupos: la historia de amor de los personajes principales, siendo esta la más analizada por la crítica, y la historia que conecta al personaje principal con los secundarios. De esa manera, en *Beauty and the Beast* se analiza principalmente la relación entre Belle y la Bestia. Esta en particular se entrelaza con otra subvariable del estudio, la valoración de la ejecución del guion cinematográfico, en específico con el planteamiento del guion de las escenas del pre y post romance, y con las construcciones de personalidad de Belle y la Bestia.

Al brindarle a la Bestia una personalidad más humana e intelectual y a Belle, un espíritu más heroico y comprensivo, la historia de amor deja de basarse en una atracción animal para pasar a una que se ajuste a sus personalidades de bondad e intelectualidad. Es así como la narración de este romance se ha vuelto una experiencia conmovedora, porque el amor se forma desde un sentimiento auténtico, basado en una conexión de personalidades. Por tal motivo, es importante que la estructura narrativa sea coherente para que logre desencadenar en el espectador disfunciones intelectuales y reacciones emocionales.

En el caso de *Aladdin*, la relación de Jasmine y Aladdin se centra más en el análisis de las emociones que emite su icónica canción *A Whole New World*, la cual está más asociada con la subvariable de la valoración del elenco actoral, puesto que se rescata más la química creíble que se ha desarrollado en la pareja, al lograr que el romance cobre vida. Con *The Lion King*, se analiza la historia de amor entre Simba y Nala mediante la canción de *Can You Feel the Love Tonight*, la cual no obtuvo resultados tan positivos, debido a que la puesta de escena (el diseño de producción) no guarda relación con el concepto de romanticismo planteado en el animado.

Esto originó que, desde la perspectiva de la crítica, el sentimiento de la escena decaiga, al aplanar el romance de los protagonistas, en una toma soleada que no representa en absoluto el amor entre los personajes.

Por otra parte, las emociones originadas por las relaciones secundarias no han sido estudiadas con la misma profundidad que las anteriores. Pese a esto, se mencionan algunas en específico que apelan más al nivel de empatía y gusto alcanzado por el crítico por medio de las historias y espacios mostrados. En *Beauty and the Beast*, se rescata la escena de *Be Our Guest* por la apariencia del diseño de producción; en *Aladdin*, se centran en las emociones que transmiten la amistad desarrollada entre el genio y su amo, y Jasmine y Dalia; y en *The Lion King*, se expresan los sentimientos de angustia y melancolía vividos al visualizar los dramas familiares entre Scar y Mufasa, Sarabi y Simba, así como la conexión entre Mufasa, Rafiki y el ruin Scar con su plan malévolo.

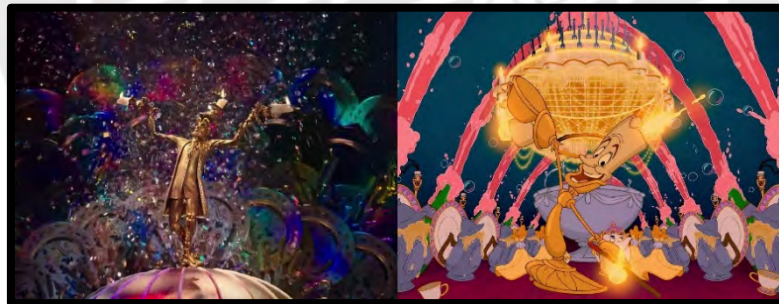


Figura 10. Escena de *Be Our Guest*

En especial, en la escena de *Be Our Guest* de *Beauty and the Beast* se encuentra que las emociones están ligadas a la percepción del gusto y sensibilidad del crítico. Específicamente, en este estudio la valoración del diseño de producción juega un rol muy importante, porque delimita los colores y las construcciones del espacio. Así, al analizar esta escena, en contraste con lo que se ejecutó en el animado, el nuevo filme comienza a perder su atractivo emocional, pues la emoción decae al observar una escena que se ve hiperreal. Esto se debe a que se elimina

la gracia y el encanto de la construcción de los personajes, los espacios y los colores que brindaba el animado.

Finalmente, en el análisis del indicador de la apreciación con respecto a las emociones que transmite la historia, tanto *Aladdin* y *The Lion King* se pierden entre la nostalgia de las emociones que provocaba el animado en sus espectadores. En cambio, en *Beauty and the Beast* el factor nostalgia no muestra una fuerte presencia. Esto se debe a que es el que más se ha arriesgado en el nivel narrativo estructural: el guion de la historia, junto con las construcciones de sus personajes, es alterado para presentar un contexto que está ligado a temas sociales más modernos.

En *Aladdin* también se hace lo propio, pero los ajustes realizados se centran más en el nuevo espíritu de Jasmine. Pese a este cambio, no ha logrado cumplir todas las expectativas necesarias, pues la estructura del guion en general no refleja una historia que influya en las emociones del espectador. Desde el otro ejemplo (*The Lion King*), se obtuvo una concentración de emociones positivas y negativas en diferentes áreas.

En primer lugar, el realismo del filme le suma al dramatismo y a la intensidad trágica de las escenas sombrías de la película, en especial, la pelea entre Scar y Mufasa: el realismo le otorga a la película más ferocidad y peligro a los leones. En segundo lugar, el *live action* decae emocionalmente en las escenas en las que los animales interactúan mediante el habla e intentan expresar sus sentimientos a través de una ausencia de rasgos faciales expresivos. Así, observarlo de este modo es optar por el fotorrealismo y sacrificar los sentires expresivos de sus personajes.

De acuerdo con los análisis de los críticos, el afecto preestablecido del espectador se encuentra ligado con las escenas icónicas del animado, pues las nuevas versiones fracasan, de cierta forma, por su falta de imaginación y emoción, mas no de credibilidad real. Como también se ha podido observar, la emocionalidad aborda un extenso mecanismo que involucra el funcionamiento de diferentes elementos cinematográficos: el guion, los efectos especiales, el *performance* de los actores y el diseño de producción.

Si bien estos elementos no se delimitan como instrumentos facilitadores para el análisis de esta subvariable, funcionan como inferencias realizadas por el espectador para decodificar los mensajes de percepción y cognición que lo invitan a empatizar con un personaje, escena o historia. Es así que no existe una frontera clara de qué elementos se deben tener en cuenta para analizar la emocionalidad de una película, pues los críticos no evalúan recurso por recurso, sino qué tanto de estas herramientas facilitan o no las respuestas emocionales. Mientras el filme responda lo más cercano a los principios morales, sociales, culturales, ideológicos y del gusto del espectador, se logrará establecer una fuerte relación de empatía y/o conexión emocional.

4.2.4. Valoración del elenco actoral

Dentro de los tres corpus del estudio se pueden resaltar tres puntos específicos. En primer lugar, de forma más general, las evaluaciones de las *performances* se realizan bajo el reconocimiento de dos herramientas que transmiten los actores: la naturalidad y la credibilidad que emite su personaje al ser interpretado. Estos elementos se encuentran más allá de la técnica y la precisión actoral, al menos para los críticos, ya que no se detienen a estudiar qué técnica ha empleado el actor para personificar su personaje. Ello debido a que este aspecto está más ligado a la verosimilitud de la interpretación.

La naturalidad con la que trabajan los actores se rige mediante las características y aptitudes que brinden a las personalidades que adopten. Esto conlleva a la creación de un concepto estético por parte del artista, pues, junto con el director de la película, es quien define los lineamientos a tomar para la construcción de su personaje. Esta definición estética corporal y emocional es lo que termina siendo evaluada directa o indirectamente por los críticos. En algunas ocasiones, estas representaciones construidas pueden seguir pautas culturales y/o históricas. En este sentido, saber estos datos ayuda al crítico a reconocer la transparencia de la representación hacia su obra referente.

Es así que algunas *performances* de las tres películas del estudio han sido evaluadas bajo el gusto estético de cada crítico con respecto a la credibilidad y naturalidad que emiten sus interpretaciones. En el caso de *Beauty and the Beast* se encuentran Kevin Kline (Maurice, padre de Belle) con su rol de padre cálido y comprensivo, y Luke Evans (Gastón) como el fatuo prometido. En *Aladdin*, se analiza a Mena Massoud (Aladdin) como un actor que posee una gran destreza física; a Naomi Scott (Jasmine), por su espíritu de mujer empoderada; y a Nasim Pedrad, (Dalia, la doncella de Jasmine) por la naturalidad de sus giros cómicos.

A parte de ellos, las actuaciones de Dan Stevens (La Bestia), Emma Thompson (Mrs. Potts, la tetera), Ewan McGregor (Lumière, el candelabro), Ian McKellen (Ding Dong, el reloj) y Stanley Tucci (el piano de cola) de *Beauty and the Beast* en conjunto con las interpretaciones de Donald Glover (Simba), McCrory (el pequeño Simba), Seth Rogen (el jabalí Pumba), Billy Eichner (el zuricato Timón), Shadahi Wright Joseph (Nala en la versión cachorra), Alfred Woodard (Sarabi) y la pandilla de las hienas (Florence Kasumba/ Shenzi, Keegan-Michael Key/ Kamari y Eric Andre/ Azizi) de *The Lion King* comparten críticas, las cuales están más asociadas por el aspecto emocional que el corporal. Esto se debe a los personajes han sido creados netamente

por tecnología, de modo que los movimientos corporales del actor/actriz quedan limitados o son innecesarios.

En segundo lugar, el indicador de la apreciación del *performance* actoral no solo está sujeto a un juicio de percepción de credibilidad y naturalidad, sino también se encuentra relacionado con un análisis intertextual, en el cual la *performance* del actor del *live action* se analiza bajo una comparación con la actuación del intérprete de su personaje en la versión animada. Este punto se puede observar con mayor énfasis en las películas de *Aladdin* y *The Lion King*.

Los actores que han sobresalido en este análisis comparativo son Will Smith, el genio de la lámpara en *Aladdin*, y Chiwetel Ejiofor, Scar en *The Lion King*. Así, Smith es comparado con la labor realizada por Robin Williams. Cabe destacar que las críticas no resultaron ser tan duras para el nuevo intérprete, ya que su personaje ha adquirido una nueva concepción, la cual se ajusta a las virtudes de Smith. Este cambio permite que su *performance* se establezca bajo un parámetro y un ritmo adecuado para el *live action*.

A pesar que la crítica es consciente que el giro conceptual planteado en el guion ha sido la opción correcta para ayudar a que Smith personifique a un personaje icónico de *Disney*, la nostalgia por la actuación de Williams no desaparece. Esto se debe a que el animado está definido por los chistes sobre la cuarta pared, bromas con respecto a la cultura pop y la energía frenética que el actor otorga al personaje gracias a que el lenguaje animado brinda la elasticidad adecuada para un *performance* caricaturesco. Al perderse estas informaciones en la nueva producción, el genio de Smith se desliga de lo que fue el de Williams. Ello origina que la crítica reconozca sus diferencias y los aprecien como elementos distintos. Así, el nuevo muestra una

influencia de su antecesor, sin tener que ser una copia exacta. El mismo mecanismo de análisis se halla en la comparación realizada entre las *performances* de Chiwetel Ejiofor y Jeremy Irons.

Aunque al león avaricioso del 2019 no se le atribuye una personalidad propia del actor, revela características que el antecesor carecía: un villano más siniestro que representa la personificación viva de un actor shakesperiano. De acuerdo con la perspectiva de la crítica, el Scar de Ejiofor adquiere una personalidad mucho más dramática que fortalece al personaje en sus escenas más hiperreales (el león se ve mucho más peligroso). Pese a que este no puede brindarle movimientos corporales al león, los matices de su voz juegan un rol muy importante en el filme.

De esa forma, los cambios atribuidos a ambos personajes terminan aportando un nuevo concepto que se ajusta y complementa con la nueva producción que ha pasado de la literatura a la animación, y que actualmente se ha adaptado a un formato digital más innovador. A pesar que los dos personajes cuentan con atributos físicos y de personalidad distintos, son definidos mediante la apariencia que guardan con sus obras bases. Por supuesto, la percepción de estas referencias también depende del conocimiento del receptor, pues mientras más conozca, tendrá mayor posibilidad de reconocer los elementos particulares con los que fue construido el personaje animado.

En suma a los anteriores actores, los personajes de Iago y Jafar de *Aladdin* y Zazu de *The Lion King* también se han analizado bajo las características establecidas por sus antecesores, sin embargo, no han obtenido resultados positivos. Ello se debe a que cuando las nuevas *performances* buscan imitar o repetir ciertas características que guardan las fuentes referentes, no logran sobresalir, sino que resaltan la ausencia de características propias del lenguaje

animado como la exageración en las proporciones físicas y en los matices de voz. Por tal razón, la *performance* de Alan Tudyk no supera al Iago del 92, interpretado por Gilbert Gottfried. Lo mismo sucede con John Oliver (Zazu del 2019) y Rowan Atkinson (Zazu del 94).

En el caso de Marwan Kenzari (Jafar del 2019), se le suma su poca familiaridad con la del Jafar animado: cara alargada con ojos penetrantes y su afamada barba negra y larga. A pesar que este atributo físico no es un problema directo del actor, este factor no agrega a su caracterización ni mucho menos a la *performance* que realiza, lo cual genera que se recuerde con mucho más ahínco la interpretación de Jonathan Freeman. Hay quienes sostienen que este villano ha sufrido una transformación de personalidad desde la mirada de Kenzari; sin embargo, no ha sido reconocido por varios críticos del estudio.

Finalmente, al menos uno de los actores que pertenece a los distintos *live actions* del estudio ha sido evaluado bajo el indicador de la apreciación de la interpretación y/o añadidura de parte del actor-actriz al personaje de la historia. Esto también está enfocado en un análisis intertextual, pero no está ligado a la obra animada del *live action*, sino a los personajes referentes interpretados por los actores o actrices en películas que han trabajado anteriormente. Así, el personaje de Emma Watson, Belle, es comparado con Hermione Granger; el genio de la lámpara (Will Smith), con Fresh Prince; Mufasa (James Earl Jones), con Darth Vader y Nala (Beyoncé), con la carrera musical y personalidad de la cantante.

Mediante estas comparaciones, se puede observar que los críticos valoran que los actores demuestren lo multifacéticos que pueden ser al interpretar diferentes personajes, sin que estos interfieran erróneamente entre sí. De los cuatro ejemplos encontrados en el corpus del análisis, la intervención de las supuestas características que toman los actores para interpretar a los

nuevos personajes ha obtenido, en su mayoría, resultados positivos (esta acción solo es vista desde la perspectiva de la crítica, mas no de otros grupos externos).

Cabe mencionar que este elemento de evaluación se basa en el aspecto subjetivo del gusto, conocimiento y credibilidad de cada crítico, razón por la cual no todos logran estar de acuerdo ni mucho menos reconocen estas referencias actorales. En adición a este punto de estudio, hay quienes sí consideran que agregar rasgos de personalidad de determinados personajes puede reforzar o sumar a la construcción de un rol actual.

Es así como a Emma Watson se le reconoce por haber prestado el ingenio, la valentía y la intelectualidad de Granger en *Harry Potter* al personaje de Belle; a Will Smith, por brindar su dinámica fresca y canto del rap no solo a la personalidad del genio, sino también en sus escenas musicales; a James Earl Jones, por mezclar el peculiar matiz de voz que tenía su personaje de Darth Vader en *Star Wars* al rey Mufasa; y a Beyoncé, por prestarle a Nala su espíritu de artista y estrella en *The Lion King*.

CONCLUSIONES

Después de haber reconocido y comprendido los criterios estándares expuestos por los críticos especialistas del NSFC en sus discursos críticos sobre los tres *live actions* del estudio, a continuación, se expondrán las conclusiones de esta investigación:

1. Tomando todas las valoraciones encontradas en los tres corpus se puede reconocer a rasgos generales -más adelante se concluirá cómo este factor influye en los cuatro criterios estándares- que el recurso del capital cultural es un factor muy influyente en el análisis realizado por cada crítico con respecto a los elementos cinematográficos hallados. Esta práctica es un producto de –o, es fuertemente influenciado por– la interiorización de los aspectos cognitivos y emocionales de cada evaluador. Esto confiere a que la valoración que realice frente a un filme del estudio se ajuste a sus conocimientos sobre el elemento a evaluar.

Puede que estas valoraciones guarden relación con otras, sobre todo, con las que los críticos comparten un mismo espacio social y cultural. Reconocer este factor permite observar que los juicios obtenidos mediante este proceso logran brindar múltiples formas de evaluación, las cuales no establecen una lista específica de lo que se debe hacer o no en una producción fílmica. No obstante, sí permite que se fijen ciertos esbozos críticos para ser considerados, como también no, al realizar un juicio cinematográfico. Gracias a la mención de cada valoración hallada, se ha podido encontrar los indicadores teóricos-académicos utilizados por los críticos para evaluar los elementos que estudian en estos tres *live actions*.

2. Por medio del capital cultural de cada crítico se puede reconocer el empleo del análisis intertextual. Esto se evidencia con énfasis en la valoración de la elaboración del guion cinematográfico, sobre la ejecución de la dirección general, del elenco actoral, del empleo sonoro, del diseño de producción y sobre el uso de los efectos especiales. Así, mientras el crítico conozca más sobre múltiples referentes artísticos, tendrá más opciones para analizar y comparar los elementos de la obra que tenga que revisar.

De ese modo, los análisis comparativos toman como referencia a los elementos cinematográficos de los animados, las obras literarias, las puestas teatrales u otras películas que siguen el lineamiento narrativo o estético de estos *live actions*. Este estudio permite realizar comparaciones entre sus elementos de ejecución e identificar en cada uno la diferencia o similitud que guardan entre ambas. Así, a nivel de dirección filmográfica, *Beauty and The Beast* se compara con *The Twilight Saga* y *Dreamgirls*; *Aladdin*, con la dirección filmográfica y el recurso sonoro de los espectáculos de *Broadway* y los creados en el 92; y, finalmente, *The Lion King* es comparada con *The Jungle Book*, a nivel de guion y efectos especiales.

3. Las comparaciones realizadas entre los elementos de la obra referente con respecto a los cinematográficos de los *live actions* invitan a reconocer la originalidad otorgada por este nuevo producto. Esto se debe a que el reconocimiento de un estilo propio refleja la expresión creativa y personal de sus realizadores. Por lo tanto, si esto se llega a evidenciar en la evaluación de un elemento cinematográfico, se obtendrán resultados positivos por parte de los críticos.

De esta manera, el rasgo de originalidad permite que el filme sea visto como un sistema que resalte, acepte y se oponga a otro que se encuentre muy estandarizado dentro de la industria. Asimismo, el diferencial que se identifica permite que el realizador sea reconocido gracias al valor que brinda su sello de identidad. Esta afirmación se puede evidenciar, en cierta medida, con el director John Favreau, quien es el único al que se le resalta, en parte, la adquisición de un estilo visual muy innovador (el fotorrealismo). Los otros realizadores no logran destacarse, ya que las ejecuciones realizadas se asemejan mucho a lo planteado en sus obras referentes.

4. Al recurrirse al análisis intertextual, aplicado específicamente entre los elementos cinematográficos del *live action* con respecto a los elementos del lenguaje animado, los críticos han puesto en evidencia la nostalgia que sienten con respecto a los animados de los 90. Esta situación presenta una metafísica contradictoria de la cultura del reinicio, ya que se busca ver lo antiguo como un producto nuevo, pero sin que deje de representar o significar lo que era antes.
5. El gusto estético de cada evaluador influye con mayor notoriedad cuando realizan apreciaciones con respecto al diseño de producción, *performance* del elenco actoral, empleo del sonido y uso de los efectos especiales. Este juicio del gusto opone dos ramas: propone una operación privada acorde con las respuestas cognitivas y emocionales de cada crítico, y, a la vez, expone la universalización de un 'buen' gusto que se aleja del aspecto emocional de la persona, pues sustenta su belleza con argumentos respaldados por criterios culturales. Reconocer estos juicios estéticos permiten entender cómo los críticos del NSFC analizan el arte cinematográfico y cómo

estas películas se han adaptado o no a la manera de evaluar de un grupo especializado en este campo.

6. Los criterios estándares que se han reconocido en los discursos críticos de los tres *live actions* analizados son cuatro: la valoración de la ejecución de la dirección general, la valoración de la elaboración del guion cinematográfico, la valoración del elenco actoral y la valoración de la emocionalidad. Cada uno ha obtenido resultados superiores a los tres cuartos del total (más del 75%) en cada grupo de estudio, lo cual los convierte en los criterios más empleados con respecto a los otros seis criterios que cuentan con una frecuencia de uso bastante disparateo entre los tres corpus.
7. La valoración de la ejecución de la dirección general se analiza mediante tres indicadores: la apreciación de la dirección filmográfica, la apreciación de la elección del elenco actoral y la apreciación del estilo, visión y creatividad del director. En primer lugar, los tres directores presentan inconvenientes técnicos de cámara desde la perspectiva y conocimiento de cada crítico del NSFC. B. Condon es juzgado por los rápidos movimientos de cámara que ha empleado; G. Ritchie, por la falta de ritmos frenéticos y/o acción; y J. Favreau, por los planos y las angulaciones ejecutados, específicamente, en los musicales.

En segundo lugar, la elección del elenco actoral por parte de B. Condon y J. Favreau es considerada astuta, ya que los directores le han dado el papel de protagonistas a íconos muy influyentes y afamados (Emma Watson interpreta a Belle; Beyoncé, a Nala; y Donald Glover, a Simba). Además, se valora y reconoce la elección de un *casting* multiétnico que aporte a la imagen de la película: G. Ritchie ha incorporado a actores

de orígenes del medio oriente para los personajes de *Aladdin* y J. Favreau ha integrado actores afroamericanos al elenco de *The Lion King*.

En tercer lugar, el único que podría sobresalir por su estilo y visión propio entre los tres directores es John Favreau, director de *The Jungle Book* (2016) y *The Lion King* (2019), a quien se le reconoce y destaca su capacidad por producir películas de criaturas creadas netamente por computadora. Este formato visual hiperrealista forma parte de la visión artística y técnica del director, al menos, desde la perspectiva de algunos críticos del NSFC.

8. La valoración de la ejecución de la dirección general se analiza mediante tres indicadores: la apreciación del planteamiento de adaptación u originalidad de la historia, la apreciación de la construcción de los personajes de la historia y la apreciación de la coherencia y cohesión del planteamiento de la historia. Los dos primeros toman en cuenta el análisis intertextual, ya que permiten entender el enriquecimiento de productos diferentes que se han mezclado para compartir características narrativas entre sí.

Las valoraciones emitidas por los críticos del NSFC solo resultan positivas si las creaciones de los realizadores (director y guionistas) demuestran que no son el resultado de una copia exacta de la obra animada. En otras palabras, valoran mucho la originalidad, como los cambios o giros narrativos para la construcción de un guion más moderno que vaya acorde con los valores e ideologías de una época más actual. Esta es la razón principal por la que *Beauty and The Beast* funciona mucho mejor que los otros

dos *live actions*, mientras que *The Lion King* sirve de ejemplo sobre lo que no se debería hacer, ser una copia exacta de su antecesor.

Esto también sucede con el segundo indicador planteado, el cual se analiza mediante el reconocimiento de las aspiraciones, vínculos, y contradicciones internas y externas de cada personaje, pues delinear su personalidad y arco de crecimiento. Si estos lineamientos se ajustan a acciones y motivaciones creíbles, logran ser aceptados. En este aspecto, los personajes que resaltan son Belle, la Bestia, Scar y Jasmine.

Finalmente, el tercer indicador requiere de un análisis académico (capital cultural) por parte del crítico, pues necesita establecer si las conexiones y/o momentos narrativos responden correctamente a los lineamientos de la teoría narrativa aristotélica y a los ritmos secuenciales del filme y la historia. De esa forma, se han identificado diversas escenas específicas que no presentan un hilo narrativo ni conceptual coherente en *Beauty and the Beast* (la escena musical *Be Our Guest*, la escena de Gaston en la taberna y la escena musical *Bonjour* de Belle) y *The Lion King* (las escenas musicales *Can You Feel the Love Tonight* y *Be prepared*).

9. La valoración del elenco actoral se analiza mediante dos indicadores: la apreciación del *performance* actoral y la apreciación de la interpretación y/o añadidura de parte del actor-actriz al personaje de la historia. En el primero, los críticos del NSFC valoran las *performances* que presentan naturalidad y credibilidad en las pantallas. Estas características se definen gracias a la estética corporal y emocional que los actores otorgan a sus personajes. Estos elementos son los que terminan siendo evaluados,

directa o indirectamente, por los críticos del estudio mediante su gusto estético y un análisis intertextual entre los nuevos personajes con los del animado.

En el segundo punto, las apreciaciones también se encuentran influenciadas por el análisis intertextual, pero se realizan bajo una comparación entre las *performances* del *live action* con respecto a las *performances* realizadas en otras películas. Así, estos cambios adheridos son positivos cuando las alteraciones son coherentes y fortalecen la personalidad del personaje. De ese modo, los críticos reconocen y aprecian que Will Smith integre su personalidad de *Fresh Prince* al genio de la lámpara, que Chiwetel Ejiofor incluya el peculiar matiz de voz de Darth Vader a Scar, que Emma Watson preste el ingenio y la valentía de Hermione Granger a Belle y que Beyoncé adhiera su espíritu de artista y estrella a Nala.

10. La valoración de la emocionalidad se analiza mediante tres indicadores: la apreciación con respecto a la humanización de los personajes, la apreciación con respecto a las emociones que se desarrollan entre las relaciones de los personajes de la historia, la apreciación con respecto a las emociones que transmite la historia. Las valoraciones del primer indicador se sustentan principalmente en la relación que guarda el aspecto emocional con la percepción de credibilidad obtenida por el crítico al ver los personajes del *live action*. Esta correlación responde a la teoría del valle inquietante, razón por la cual esta subvariable tiene una fuerte relación con la de los efectos especiales.

A la vez, las comparaciones entre la apariencia física de los animados con los del *live action* y el gusto estético de cada crítico influyen en los juicios realizados a la emocionalidad del filme. Al realizar las comparaciones, el factor nostalgia hacia los personajes de la animación se hace presente. Así, los utensilios del castillo de la Bestia

y los animales de *The Lion King* pierden su atractivo emocional cuando son comparados con sus referentes o, en el mejor de los casos, cuando son analizados mediante la teoría de Mori (2020).

El segundo indicador se entrelaza con otra subvariable de la investigación: la valoración de la ejecución del guion cinematográfico. Específicamente, con el planteamiento del guion de escenas particulares y con la construcción de la personalidad de los personajes. De esta forma, se obtienen apreciaciones positivas cuando se reconoce que la narrativa, ya sea de la historia general o de los personajes, es coherente y responde a los estímulos emocionales y cognitivos del crítico. Específicamente, en el análisis de este indicador se hallan dos grupos de estudio: la historia de amor de los personajes principales, la más analizada por la crítica, y la historia que conecta al personaje principal con los secundarios.

El último indicador se analiza mediante comparaciones entre la obra base y el nuevo producto. Al realizar esta acción, las emociones que transmite la historia de *Aladdin* y *The Lion King* se pierden entre la nostalgia de las que provocó el animado. En *Beauty and the Beast* el factor nostalgia no muestra una fuerte presencia, debido a que es el que más se ha arriesgado en el nivel narrativo estructural de sus personajes e historia, lo cual ha ocasionado que los críticos lo vean como un producto ligado a una época más moderna.

RECOMENDACIONES

Al culminar esta investigación, se proponen dos recomendaciones, como producto de los resultados obtenidos, con la finalidad de poder enriquecer futuras investigaciones:

1. Si se tomaran en cuenta más críticas de los *live actions* de *Walt Disney* se podrían obtener resultados mucho más complejos y específicos sobre cómo los elementos cinematográficos y los de la animación son analizados desde la mirada de los críticos especialistas. El corpus analizado en esta investigación ha sido delimitado a un sector que se rige solo a la taquilla comercial, pero si se lograra expandir se podría reconocer y comprender si los criterios estándares encontrados en este trabajo se aplican para anteriores y/o futuros estudios cinematográficos o si estos solo se rigen a determinados productos. De esa forma, se desarrollaría un mejor enfoque sobre los análisis de los discursos críticos de los *remakes* en formato de *live actions*.
2. A nivel de futuras investigaciones, este trabajo plantea nuevas interrogantes vinculadas al objeto de estudio: ¿Cuáles de los criterios estándares encontrados en los discursos de los críticos del *National Society of Film Critics* guardan relación con los discursos de otros críticos que pertenecen a otra asociación de la crítica cinematográfica? ¿Qué tipo de aporte cultural, desde la mirada de la crítica cinematográfica, deberían brindar los *remakes* en formato de *live action* de *Walt Disney Company*?

BIBLIOGRAFÍA

- Acle, R. S. y Burguete, M. A. (2014). El marketing nostálgico y su relación con el consumo de productos de maíz en los migrantes mexicanos. *Revista internacional de administración & finanzas*, 7(2), 31-43.
https://papers.ssrn.com/sol3/Delivery.cfm/SSRN_ID2327922_code1332876.pdf?abstractid=2327922&mirid=1
- Aguilar, D., Bajo, F., Brosa, I., Etxabe, R., Morán, D., Pérez, J. y Tarín, C. (2013). *El pequeño Larousse ilustrado*. Ediciones Larousse.
- Agustina, I., Fauziah, K. y M. Utami (2017). "A short film making with 3D CGI and live action footage usage using compositing technique and key frames method," *Second International Conference on Informatics and Computing (ICIC)*, Jayapura, 2017, pp. 1-6.
- Allen, M. y Lincoln, A. (2004). Critical discourse and the cultural consecration of American Films. *Social Forces*, 82(3), 871-894.
- Almerge, A. (2012). *Historia de la Cultura Comercial y Sociedad* [Tesis de Grado, Universidad de Vicálvaro].
- Bach, E. y P. Darder (2002). *Sedúctete para seducir. Vivir y educar las emociones*. Paidós.
- Bajtín, M. (1982) Para una reelaboración del libro sobre Dostoievski. En T. Bubnova (Ed.), *Estética de la creación verbal* (pp. 324-345). Editorial Siglo XXI.
- Ballestrero, R. (2016). Desde la contorsión de la realidad a lo siniestro: el incómodo hiperrealismo de maniqués, muñecas, efigies y figuras de cera. *Brumal: Revista de investigación sobre lo Fantástico*, 6(2), 93-115.
- Barba, E. y N. Savarese (2010). *El arte secreto del actor*. Editorial San Marcos.
- Bauman, Z. (2007). *Arte, ¿líquido?* Sequitur.
- Bautista, D. y S. Martini (2014). *¿Qué hay más allá del Valle Inquietante?* [Monografía].
http://oa.upm.es/25654/1/Que_hay_mas_alla_del_Valle_Inquietante-DBautista-SMartini.pdf
- Bourdieu, P. (1980). Le capital social. Notes provisoires. *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, 31, pp. 2-3.

- Bourdieu, P. (1986). The forms of Capital. En Richardson, J. (Ed.), *Handbook of theory and Research for the Sociology of education*. Nueva York, Greenwood.
- Bourdieu, P. (1998). *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*. Taurus.
- Bustos, P. (2010). *El Cine como herramienta eficaz para un aprendizaje concreto, activo y reflexivo: una experiencia en aula*. Universidad San Sebastián Concepción Chile.
- Calopiña, M. (2007). Cine Forum y Crítica: encuentro necesario. *Revista de Comunicación*, (6), 81-89.
- Cascajosa, C. (2005). El remake cinematográfico y la comunicación intercultural. *Razón y Palabra*, 10(44), 1-7. <https://www.redalyc.org/pdf/1995/199520624012.pdf>
- Casetti, F. y F. Di Chio (1991). *Cómo analizar un film*. Paidós
- Casetti, F. (1994). Teorías del cine 1945-1990. Cátedra.
- Castro, K. & Sánchez J. R. (1999). *Dibujos animados y animación. Historia y compilación de técnicas de producción*. CIESPAL.
- Colorado, A. (2009). “El capital cultural y otros tipos de capital en la definición de las trayectorias escolares universitarias”. En X Congreso Nacional de Investigación Educativa. *Área temática 16. Sujetos de la Educación*, p. 1-21. <https://docplayer.es/storage/17/170386/1621738313/5fGAiVCOKBdmxWQ-ZVTsUQ/170386.pdf>
- Conde, E. y L. F. Iturrate. (2003). Reacciones emocionales en el cine: el caso de la muerte. *Comunicar*, 20, pp. 168-172.
- Cutillas, M. J. (2018). *Emociones, creatividad, autoconcepto y cine. Una experiencia educocomunicativa en Educación Primaria* [Tesis de Doctorado, Universidad Complutense de Madrid]. <https://eprints.ucm.es/47765/1/T39954.pdf>
- Del Pozo, M. (1970). *El cine y su crítica*. Ediciones Universidad de Navarra S.A
- Diels, N. (2014). Art and the Uncanny: Tapping the potential. *Leonardo Music Journal*, 24, 75-77.
- Duque, J.M. (2004). *Conceptos y técnicas de animación. El lenguaje del movimiento*. FUOC.
- Eguaras, V. (2015). *Los doce principios de la animación para el desarrollo de contenidos y fomento de las inteligencias múltiples en 4to de educación plástica y visual* [Tesis de Maestría, Universidad Internacional de La Rioja].

- Eliashberg, J. & Shugan, S. (1997). Film critics: Influencers or predictors? *Journal of Marketing*, 61, 68-78.
- Espinal, N., A. Ramos y L. Gómez (2020). Poniendo a prueba la teoría de la reproducción del capital cultural en Colombia. El caso de las artes escénicas, los conciertos y el cine. *Lecturas de Economía*, (92), 101-131.
<https://revistas.udea.edu.co/index.php/lecturasdeeconomia/article/view/337758/20795487>
- Esqueda, L. y Noguera, M. (2011). El papel de la crítica cinematográfica en el panorama audiovisual contemporáneo. En J. Sierra y S. Liberal (Eds.), *Reflexiones científicas sobre cine, publicidad y género desde la óptica audiovisual* (pp. 89-105). Fragua.
- Fajardo, C. (2003). *El gusto estético en la sociedad posindustrial*. Universidad Distrital Francisco José de Caldas Colombia.
- Forbes (2019). *The World's Most Valuable Brands*. Recuperado de <https://www.forbes.com/powerful-brands/list/#tab:rank>
- Fulca, B. (2018). *La identificación en la construcción del personaje en actores de teatro musical* [Tesis de Licenciatura, Universidad Peruana De Ciencias Aplicadas].
- Giroux, H. A. (1996). Animating youth: The Disneyfication of children's culture, *Fugitive cultures: Race, violence and youth* (pp. 89-113). Routledge.
- González, C. (2003). La intertextualidad literaria como metodología didáctica de acercamiento a la literatura: aportaciones teóricas. *Lenguaje y textos*, 21, 115-127.
https://ruc.udc.es/dspace/bitstream/handle/2183/8207/LYT_21_2003_art_9.pdf?sequence=1&isAllowed=y
- González, M. E., Villasuso, M. y Rivera, T. (2012). Las princesas de Disney: lo que aprenden las niñas mexicanas a través de las películas. *Revista Comunicación*, 10(1), 1505-1520.
- Grindstaff, L. (2002), Pretty Woman with a gun: La femme Nikita and the textual politics of "The remake". En Jennifer Forrest and Leonard R. Koos, (Eds.), *Dead ringers. The Remake in Theory and Practice*, Albany, NY: State University of New York Press, 273-308.
- Gutiérrez, M. (2014). El cine de autor del cine moderno al cine posmoderno. *Razón y Palabra*, 87, 1-24.
- Gutiérrez, M., Thalmann, D. y F. Vexo (2014). *Augmented CGI Films*. Escuela Politécnica Federal de Lausana.

- Hallegatte, F. y D. Marticotte (2014). *Does Holbrook's Nostalgia Index Measure Nostalgia Proneness?* AMA, 84-90.
https://constellation.uqac.ca/2812/1/Does_Holbrook%E2%80%99s_Nostalgia_Index_Measure_Nostalgia_Proneness.pdf
- Holbrook, M.B. (1993). Nostalgia and Consumption Preferences: Some Emerging Patterns of Consumer Tastes. *Journal of Consumer Research*, 20, 245-256.
<https://academic.oup.com/jcr/article-abstract/20/2/245/1793090?redirectedFrom=PDF>
- Holbrook, M. B. y R. M. Schindler (1994). Age, sex, and attitude toward the past as predictors of consumers' aesthetic tastes for cultural products. *Journal of Marketing Research*, 31(3), 412-22.
- Holbrook, M. B. y R. M. Schindler (1996). Market segmentation based on age and attitude toward the past: Concepts, methods, and findings concerning nostalgic influences on customer tastes. *Journal of Business Research*, 37(1), 27-39.
https://www.academia.edu/24806157/Market_Segmentation_Based_on_Age_and_Attitude_Toward_the_Past_Concepts_Methods_and_Findings_Concerning_Nostalgic_Influences_on_Customer_Tastes
- Holbrook, M. B. y R. M. Schindler (2003). Nostalgia for early experience as a determinant of consumer preferences. *Psychology & Marketing*, 20(4), 275-302.
<https://citeseerx.ist.psu.edu/viewdoc/download?doi=10.1.1.520.403&rep=rep1&type=pdf>
- Jenny, L. (1982). The Strategy of Form. En Tzvetan Todorov (ed.), *French Literary Theory Today* (p. 34-63). Cambridge UP.
- Jones, K. y D. Moore-Russo (2012). Animation and CGI. En J. Greenwald y E. Thomley (Eds.), *Encyclopedia of Mathematics and Society* (pp. 49-51). Salem Press.
- Jullier, L. (2006). *¿Qué es una buena película?* Paidós Comunicación.
- Kael, P. (1963). Circles and Squares. *Film Quarterly*, 16(3), 12-26
- Kristeva, J. (1969). Le mot, le dialogue et le roman. En Semeiotike: Recherches pour une sémanalyse, (p. 82-112). Éditions du Seuil.
- Leitch, T. (2002). Twice-told tales: Disavowal and rhetoric of the remake. En R. Koos y J. Forrest (Eds.), *Dead ringers: The remake in theory and practice* (pp. 37-62). State University of New York Press.
- López, M. y De Miguel, M. (2013). La fémina Disney: análisis y evolución del personaje femenino en cuatro películas de la factoría Disney. *Sociedad y Economía*, 24, 121-142.

- Loscertales, F. (1998). La animación, una perspectiva psicosocial. En Manfredi, J.L., Gómez, J. M. y Méndez (Coord.). *La industria audiovisual en Andalucía en 1995-96*. Pliegos de Información, 83-90.
- Loscertales, F. y T. Núñez. (2007). El cine de animación visto en casa: dibujos animados y TV. *Comunicar*, 16(31), 757-763.
<https://www.revistacomunicar.com/ojs/index.php/comunicar/article/view/C31-2008-101/C31-2008-101>
- Lucci, G. (2005). *Diccionario De Cine, Animacion (Dicc.arte)*. Electa.
- Macedo, A. (2008). La intertextualidad: cruce de disciplinas humanísticas. *Revista Xihmai*, 3(5), 103-111.
<https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/4953777.pdf>
- Marín, V. (2017). Los valores transmitidos por las mujeres de las películas Disney. *Revista CS*, 23, 37-55.
- Martín, J. (2009). *Portrayal of older People in Disney live action films from the 1990s and 2000s* [Tesis de Maestría, Brigham Young University].
<https://scholarsarchive.byu.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=2816&context=etd>
- Martínez-Salgado, C. (2012). El muestreo en investigación cualitativa. Principios básicos y algunas controversias. *Ciênc. & saúde coletiva*, 17(3), 613-619.
- Mauro, K. (2014). Actuación cinematográfica y análisis teórico. *ERAS*, 5(2), 43-59.
https://www.researchgate.net/profile/Karina-auro/publication/338686765_ACTUACION_CINEMATOGRAFICA_Y_ANALISIS_TEORICO/links/5f85ff27299bf1b53e261a04/ACTUACION-CINEMATOGRAFICA-Y-ANALISIS-TEORICO.pdf
- Mejía, C. (2013). *El desarrollo de robots humanoides en Japón y las implicaciones del valle inquietante* [Tesis de Maestría, Universidad de Salamanca].
https://www.researchgate.net/publication/281087786_El_desarrollo_de_robots_humanoides_en_Japon_y_las_implicaciones_del_valle_inquietante
- Méndez, C. (2015). De la originalidad y sus desplazamientos artísticos. El artefacto de la copia y lo abominable de lo original. *Research, Art, Creation*, 3(3), 256-276.
<https://hipatiapress.com/hpjournals/index.php/brac/article/view/1567/1401>
- Moran, M. (2016). *Live-action and animated Disney films: An analysis of themes and family structures over time* [Tesis de Maestría, Rochester Institute of Technology].
<https://scholarworks.rit.edu/theses/9274/>

- Mori, M. (2020). The uncanny valley. En J. Andrew Weinstock (Ed.), *The monster theory reader* (pp. 89-94). University of Minnesota Press.
- Oliva, J. (2018). El concepto de capital cultural como categoría de análisis de la producción cultural. *Análisis*, 50(93), 337-353.
<https://revistas.usantotomas.edu.co/index.php/analisis/article/view/3735/pdf>
- Orellana, J. (2017). Reboots, Remakes, Adaptaciones & Secuelas ¿Cuál es su impacto en el mundo del Cine-? *Revista Illari*, 5863.
<http://repositorio.unae.edu.ec/bitstream/56000/382/1/Revista%20Illari%20N%C2%B04%2060-65.pdf>
- Pavis, P. (2008). Puesta en escena, performance: ¿cuál es la diferencia? *Telón de fondo*, (7), 2-37.
<https://www.tdterror.com/uploads/1/6/1/7/16174818/puesta-en-escena-performance-cual-es-la-diferencia-pavis.pdf>
- Pérez, P. y Geta, A. (2008). El gusto estético. La educación del (buen) gusto. *Estudios sobre Educación*, 14, 11-30.
- Porto, L. (2014). *Proceso de socialización y cine de animación de Disney y Pixar: estudio del tratamiento y la recepción de los conflictos emocionales en la audiencia de 5 a 11 años* [Tesis Doctoral, Universidad Complutense de Madrid].
<https://eprints.ucm.es/24693/1/T35196.pdf>
- Raya, I. (2017). La recuela: Entre el remake y la secuela. El caso de Jurassic World. *Journal of Communication*, 14, 45-57.
- Re, V. y M. Moguillansky. (2006). La crítica cinematográfica. Un pacto con el nuevo cine argentino. *Question*, 12(1), 1-8.
- Riambau, E. (2011). *Hollywood en la era digital: De Jurassic Park a Avatar*. Cátedra.
- Rubio, M. (2018). *La originalidad y la copia inevitable: Análisis del cine de Quentin Tarantino* [Tesis de Posgrado, Universidad de Sevilla].
- Ruiz, B. (2008). *El Arte del Actor del Siglo XX*. Artez Blai Kultur Elkartea.
- Rupnik, B. (2018). *Cuando la dirección de arte conoció el CGI* [Tesis de Licenciatura, Universidad de Palermo].
- Sánchez, J. L. (1997). *Crítica de la seducción mediática*. Madrid: Tecnos.

- Sanderson, J. (2005). *¿Cine de autor? Revisión del concepto de autoría cinematográfica*. Universidad de Alicante.
- Sarris, A. (1999). "Notes on the Auteur Theory in 1962". En Braudy, Leo & Marshall Cohen (eds.) *Film Theory and Criticism. Introductory Readings*. Oxford University Press, 515-518.
- Solano, M. (2008). *Hacia la comprensión del imperio mediático Disney* [Tesis de Grado, Pontificia Universidad Javeriana].
<https://repository.javeriana.edu.co/handle/10554/5196>
- Solomon, M. R. (2013). *Comportamiento del consumidor: compra, tener y ser*. Pearson.
- Stam, R. (2001). La americanización de la teoría del autor. En *Teorías del cine* (pp. 111–114). España: Paidós comunicación.
- Stix, G (2008). Into the uncanny valley. *Scientific American*, 299(6), 24-28.
- Suárez, G. (2016). Técnica y espontaneidad: Los caminos del actor. *Index*, (1), 104-109.
<http://www.revistaindex.net/index.php/cav/article/view/24/22>
- Taborda, E. (2015). El modelo de autor y el proceso creativo cinematográfico. *Creatividad y Sociedad*, (23), 275-309.
https://www.researchgate.net/profile/Ernesto_Taborda-Hernandez2/publication/323006409_El_modelo_de_autor_y_el_proceso_creativo_cinematografico/links/5a7c31cfa6fdcc17aa6107f1/El-modelo-de-autor-y-el-proceso-creativo-cinematografico.pdf
- Thomas, F. y O. Johnston (1981). *The illusion of life: Disney animation*. Walt Disney Producciones.
- Villalobos, I. (2003). La noción de intertextualidad en Kristeva y Barthes. *Revista de Filosofía de la Universidad de Costa Rica*, 40(103), 137-145.
- Wasko, J. (2001). *Understanding Disney*. Polity Press.
- Weissman, V. (2008). ¿Es la crítica un predictor del éxito de una película? Determinantes del nivel de audiencia de cine en Argentina. *Palermo Business Review*, (2), 33-44.
<https://www.palermo.edu/economicas/cbrs/pdf/critica.pdf>
- White, T. (1992). From Disney to Warner Bros: The critical shift. *Film Criticism*, 16(3), 3-16.
- Wills, J. (2017). *Disney Culture*. Rutgers University Press.

WonChan, S. (2013). *Crossover Filmmaking: Animated & Live-action Films* [Tesis de Maestría, Art Center College of Design].
https://www.academia.edu/15208512/Crossover_Filmmaking_Animated_and_Live-action_Films

Zallo, R. (1988). *Economía de la comunicación y la cultura*. Madrid: Akal/ Comunicación.

Zumalde, I. (2011). La emoción fílmica. Un análisis comparativo de las teorías cinematográficas. *Revista Latina de Comunicación Social*, 66, 326-349.
http://www.revistalatinacs.org/11/art/936_Bilbao/RLCS_art936.pdf

CRÍTICAS DEL ESTUDIO

Adams, S. (25 de julio del 2019). *What it's like to see the new Lion King when you've never seen the old Lion King*. Slate.
<https://slate.com/culture/2019/07/the-lion-king-remake-vs-animated-original-for-newbies.html>

Anderson, J. (24 de mayo del 2019). *'Aladdin' comes (mostly) to life in Disney's latest remake*. America.
<https://www.americamagazine.org/arts-culture/2019/05/24/aladdin-comes-mostly-life-disneys-latest-remake>

Burr, T. (15 de marzo del 2017). *'Beauty and the Beast': Saved by the Belle?*. Boston Globe.
<https://www.bostonglobe.com/arts/movies/2017/03/15/beauty-and-beast-saved-belle/PR091hRAgzZwwMyjI6gn5L/story.html>

Burr, T. (22 de mayo del 2019). *Will Smith is a genial Genie in live-action 'Aladdin'*. Boston Globe.
<https://www.bostonglobe.com/arts/movies/2019/05/22/will-smith-genial-genie-live-action-aladdin/R0Lz8jz0exSKbnIR8oTIWO/story.html>

Chang, J. (14 de marzo del 2017). *Review: 'Beauty and the Beast' remake is a gilded monument to the more-is-more principle*. Los Angeles Time.
<https://www.latimes.com/entertainment/movies/la-et-mn-beauty-and-the-beast-review-20170316-story.html>

Chang, J. (22 de mayo del 2019). *Review: While far from vital, 'Aladdin' isn't the disastrous Disney-Will Smith remake you feared*. Los Angeles Time.
<https://www.latimes.com/entertainment/movies/la-et-mn-aladdin-review-will-smith-20190522-story.html>

- Chang, J. (14 de julio del 2019). *'The Lion King' is a huge hit. It might also be Disney's most dispiriting remake yet.* Los Angeles Time.
<https://www.latimes.com/entertainment-arts/movies/story/2019-07-21/lion-king-disney-remakes-dispiriting>
- Collins, K. A. (24 de mayo del 2019). *A decent Aladdin remake? You wish.* Vanity Fair.
<https://www.vanityfair.com/hollywood/2019/05/aladdin-review>
- Collins, K. A. (11 de julio del 2019). *The new lion king just isn't animated enough.* Vanity Fair.
<https://emanuellevy.com/pick-of-the-week/lion-king-interview-with-director-jon-favreau/>
- Debruge, P. (22 de mayo del 2019). *Film review: Will Smith in 'Aladdin'.* Variety.
<https://variety.com/2019/film/reviews/aladdin-review-1203223305/>
- Debruge, P. (11 de julio del 2019). *Film review: 'The lion king'.* Variety.
<https://emanuellevy.com/pick-of-the-week/lion-king-interview-with-director-jon-favreau/>
- Dowd, A. A. (03 de marzo del 2017). *Why remake Beauty and the Beast and do nothing new with its tale as old as time?.* Av. Club.
<https://www.avclub.com/why-remake-beauty-and-the-beast-and-do-nothing-new-with-1798190749>
- Dowd, A. A. (11 de julio del 2019). *Be prepared for the photorealistic cruddiness of Disney's pointless lion king remake.* Av. Club.
<https://www.screendaily.com/reviews/the-lion-king-review/5141097.article>
- Ebiri, B. (19 de julio del 2019). *Disney's The lion king feels like an unusually good nature documentary. Is that what we wanted?.* Vulture.
<https://www.vulture.com/2019/07/the-lion-king-2019-review.html>
- Edelstein, D. (22 de mayo del 2019). *A movie like Guy Ritchie's Aladdin isn't shot — It's generated.* Vulture.
<https://www.vulture.com/2019/05/disneys-live-action-aladdin-review.html>
- Gleiberman, O. (03 de marzo del 2017). *Film Review: 'Beauty and the Beast'.* Variety.
<https://variety.com/2017/film/reviews/beauty-and-the-beast-review-emma-watson-1202001341/>
- Gleiberman, O. (21 de julio del 2019). *'The lion king': Cursed by the Uncanny Valley? No, Blessed by the Uncanny Chiwetel Ejiofor.* Variety.

<https://variety.com/2019/film/columns/the-lion-king-uncanny-valley-chiwetel-ejiofor-1203274921/>

Grierson, T. (22 de mayo del 2019). *'Aladdin': Review*. Screendaily.com.
<https://www.screendaily.com/reviews/aladdin-review/5139273.article>

Grierson, T. (12 de julio del 2019). *'The lion king': Review*. Screendaily.com.
<https://www.screendaily.com/reviews/the-lion-king-review/5141097.article>

Hornaday, A. (16 de marzo del 2017). *Review: Remake of "Beauty and the Beast" convincingly springs to life*. The Washington Post.
https://www.washingtonpost.com/goingoutguide/movies/remake-of-beauty-and-the-beast-convincingly-springs-to-life/2017/03/16/9022737c-05bf-11e7-ad5b-d22680e18d10_story.html

Horton, R. (15 de marzo del 2017). *Feeding the Beast*. Seattle Weekly.
<https://www.seattleweekly.com/film/feeding-the-beast/>

Levy, E. (10 de julio del 2019). *'The lion king' review: Disney's circle of lifelessness*. Emanuellevy.
<https://emanuellevy.com/pick-of-the-week/lion-king-interview-with-director-jon-favreau/>

McCarthy, T. (11 de julio del 2019). *'The lion king': Film review*. Hollywood Reporter.
<https://www.hollywoodreporter.com/movies/movie-reviews/lion-king-review-1223757/>

Morgenstern, J. (19 de marzo del 2017). *'Beauty and the Beast' Review: Live actors, dead wrong*. Wall Street Journal.
<https://www.wsj.com/articles/beauty-and-the-beast-review-live-actors-dead-wrong-1489690715>

Morgenstern, J. (16 de julio del 2019). *'The lion king' review: Disney's circle of lifelessness*. Wall Street Journal.
<https://www.wsj.com/articles/the-lion-king-review-disneys-circle-of-lifelessness-11563313453>

Phillips, M. (14 de marzo del 2017). *'Beauty and the Beast' review: Animated Disney musical charms lost in translation*. Chicago Tribune.
<https://www.chicagotribune.com/entertainment/movies/ct-beauty-and-the-beast-review-20170313-column.html>

Phillips, M. (22 de mayo del 2019). *'Aladdin' review: A whole new same old world ... this time with Will Smith*. Chicago Tribune.

<https://www.chicagotribune.com/entertainment/movies/os-sc-mov-aladdin-will-smith-movie-review-0522-20190522-wgj72rqfvbekpihxc5mtm7d35u-story.html>

Phillips, M. (11 de julio del 2019). *'The Lion King' review: I cannot feel the love tonight*. Chicago Tribune.

<https://www.chicagotribune.com/entertainment/movies/michael-phillips/sc-mov-lion-king-rev-phillips-0711-20190711-5hkoqt3gs5btbayfwat6bfmu4-story.html>

Rainer, P. (17 de marzo del 2017). *'Beauty and the Beast' is not a compelling equivalent of the 1991 animated movie*. Christian Science Monitor.

<https://www.csmonitor.com/The-Culture/Movies/2017/0317/Beauty-and-the-Beast-is-not-a-compelling-equivalent-of-the-1991-animated-movie>

Rainer, P. (23 de mayo del 2019). *'Aladdin' remake is missing original's energy*. The Christian Science.

<https://www.csmonitor.com/The-Culture/Movies/2019/0523/Aladdin-remake-is-missing-original-s-energy>

Ringel, E. (01 de agosto del 2019). *The movie biz: 'The Lion King' sparks worry about future remakes in the Disney pipeline*. Atlanta Business Chronicle.

<https://www.bizjournals.com/atlanta/news/2019/08/01/the-movie-biz-the-lion-king-sparks-worry-disney.html>

Rothkopf, J. (11 de julio del 2019). *The Lion King*. Time Out.

<https://www.timeout.com/us/film/the-lion-king-2019>

Sragow, M. (24 de mayo del 2019). *Deep focus: Aladdin*. Film Comment.

<https://www.filmcomment.com/blog/deep-focus-aladdin/>

Sragow, M. (19 de julio del 2019). *Deep focus: The lion king*. Seattle Weekly.

<https://www.seattleweekly.com/film/feeding-the-beast/>

Stevens, D. (11 de julio del 2019). *Disney's Lion King remake is a dazzling safari in the Uncanny Valley*. Slate.

<https://slate.com/culture/2019/07/lion-king-review-2019-remake-uncanny-valley-beyonce.html>

Travers, P. (14 de marzo del 2017). *'Beauty and the Beast' Review: Live-action Disney classic still tale as old as time*. Rolling Stone.

<https://www.rollingstone.com/movies/movie-reviews/beauty-and-the-beast-review-live-action-disney-classic-still-tale-as-old-as-time-116256/>

- Travers, P. (22 de mayo del 2019). *'Aladdin': Will Smith is the live-action movie's best special effect*. Rolling Stone. <https://www.rollingstone.com/movies/movie-reviews/aladdin-disney-will-smith-movie-review-835646/>
- Travers, P. (17 de julio del 2019). *'The Lion King' remake: The circle of life returns with a risk-free repeat*. Rolling Stone. <https://www.rollingstone.com/movies/movie-reviews/disney-lion-king-live-action-review-857922/>
- Turan, K. (11 de julio del 2017). *Review: Disney's photo-real 'The Lion King' sings a new yet familiar tune*. Los Angeles Time. <https://www.latimes.com/entertainment/movies/la-et-mn-lion-king-beyonce-review-20190711-story.html>
- Verniere, J. (18 de julio del 2019). *'Lion King' reigns as live-action remake*. Boston Herald. <https://www.bostonherald.com/2019/07/18/lion-king-reigns-as-live-action-remake/>
- Wilkison, P. (11 de julio del 2019). *'Disney's Lion King remake is just like the original, but without the magic*. Rolling Stone. <https://www.vox.com/culture/2019/7/11/20689387/lion-king-review-new-remake-live-action>
- Zacharek, S. (03 de marzo del 2017). *The reimagined Beauty and the Beast is wild, vivid and crazy-beautiful*. Time Magazine. <https://time.com/4689999/beauty-and-the-beast-review/>
- Zacharek, S. (11 de julio del 2019). *Disney keeps remaking movies like The lion king. Is that so bad?*. Time Magazine. <https://time.com/5624607/the-lion-king-live-action-review/>

ANEXOS

ANEXO 1.

CRÍTICAS DE *BEAUTY AND THE BEAST* (2017)

1.

Artículo: The reimagined Beauty and the Beast is wild, vivid and crazy-beautiful

Crítico Especialista: Stephanie Zacharek

Medio: Time Magazine

The key to Bill Condon's wondrous live-action musical *Beauty and the Beast* is that it's not a movie of its time. It's not even a movie of 1991, the year Disney released the animated film that provides its framework. In its go-for-broke exuberance and wedding-cake lavishness, this new *Beauty* most resembles the musicals of the mid- to late 1960s, works like Carol Reed's *Oliver!* or the Rodgers and Hammerstein made-for-TV *Cinderella*, whose star, Lesley Ann Warren, became *Cinderella* for every kid who saw her. Those projects came to life as the era of the great movie musical was waning, but they were filled with color and bravado, not to mention dozens—if not hundreds—of people essentially proclaiming, "We're dancing! We're singing! Loudly! With a big orchestra behind us!" These unapologetically bold entertainments, worlds apart from era-defining pictures like *Bonnie and Clyde* and *The Graduate*, were daring in their own feisty way. They were marvelous not in spite of the fact that they were out of step with the times, but because of it.

This *Beauty and the Beast* is out of step, beautifully, in the same way. There's no need to worry that this version might crush the gentle charms of the 1991 picture: Even though Condon more or less faithfully follows that movie's plot, this *Beauty* is its own resplendent creature. Emma Watson stars as Belle, a bookish loner who longs to escape small-town France, but who instead becomes the prisoner of the cursed neighborhood beastie. Beneath shaggy, olive-brown fur and a set of spiraling, sinister horns, the Beast is played—largely via that double-edged sword of modern movie technology known as motion capture—by English actor Dan Stevens. Kevin Kline is Belle's father, Maurice, an artist, a tinkerer and a man who will always be in love with his late wife, Belle's mother. He brings warmth and style to the role, without ever letting it descend into the horrid territory known as "heartwarming." And Luke Evans is the swaggering braggart Gaston, a brute who will have Belle at all costs—Evans' performance is oversized, like his shoulders, and comes with a wink.

The original songs, by Alan Menken and the late Howard Ashman, remain, though the arrangements are now more like lush floral bouquets, laced with grand orchestral curlicues. (The film also features three new numbers by Menken and lyricist Tim Rice.) In fact, nearly everything about *Beauty and the Beast* is larger than life, to the point that watching it can be a little overwhelming. But Condon knows what he's doing. He has directed musicals before, like *Dreamgirls*, but his real calling card is the more recent one-two punch of *The Twilight Saga: Breaking Dawn*, the final two movies in that franchise. Both entries, but particularly Part I, were campy-crazy and passionately over the top, more like dramatic re-enactments of how people felt about the *Twilight* books than strict adaptations.

MORE Here's Proof That the New Beauty and the Beast Trailer Is Pretty Much the Same as the Original

Beauty and the Beast may work in a similar mode—it's loaded with feeling, almost like a brash interpretive dance expressing the passion and elation little girls (and some boys, too) must have felt upon seeing the earlier version. The production design is elaborate and trippy: The dark, sad part of the Beast's castle is a Goth-rococo reverie, a moody interior landscape of undulating carvings of stags and hunting dogs, serpents and gargoyles. The guest room that becomes Belle's—presided over by a singing armoire, whose soaring voice belongs to Audra McDonald—has been lifted straight from a Fragonard painting, a maiden's dream boudoir rendered in blue, gold and cream.

You could accuse Beauty and the Beast of being a little too generous in doling out sensory overload. But then, it did spring from a movie that featured a motherly singing teapot, a Maurice Chevalier-esque candelabra, and a persnickety clock who does everything by the rules. (Here, they're voiced by Emma Thompson, Ewan McGregor and Ian McKellan.) The grand musical number, "Be Our Guest," in which all of these characters—plus plates, silverware and more—bounce and jump and sing in majestically syncopated madness, is probably way too much. But how about those napkins, undulating and writhing in the air like enthusiastic Martha Graham understudies? Somebody had to dream that up. The human mind is truly a miracle.

The human heart is, too, and Beauty and the Beast doesn't fail us on that score. Watson is a sturdy, no-nonsense Belle. In one quietly extraordinary moment, she hatches a plan to save the endangered Beast, with whom she has slowly fallen in love. When she outlines the scheme to her father, he says, solemnly, "It's dangerous." She looks at him directly and says, "Yes. Yes it is." There's no malarkey about bravery here—Belle knows there can be no courage without fear. And when her Beast looks at her with his anguished eyes, he speaks the wordless truth about this most adult of all romantic fairytales. Beauty and the Beast is unlike so much princess-centric lore in that the woman does the work of saving the man, not the other way around. It's also piercingly explicit about the unpredictability of love, the way it sneaks up on us unbidden. That idea is summarized neatly—yet confoundingly—in a line from one of the songs: "There may be something there that wasn't there before." The line is both a riddle and an answer. If you're old enough to have heard it for the first time in 1991, it almost certainly means something new to you now.

2.

Artículo: 'Beauty and the Beast' review: Animated Disney musical charms lost in translation

Crítico Especialista: Michael Phillips

Medio: Chicago Tribune

The chaotic, pushy remake of Disney's 1991 screen musical "Beauty and the Beast" stresses the challenges of adapting a success in one form (animation) for another (live-action). We're in for a long line of Disney remakes in the coming years: Everything from "Dumbo" to "Aladdin" is headed for a wallet near you, banking on nostalgia and brand recognition. The financial wallop of the recent, pretty good live-action "Jungle Book" redo, and the live-action "Cinderella" before that, set a high bar of corporate expectation.

"Beauty and the Beast" will no doubt please the stockholders. It's just not a very good movie, is all.

Why? The high points of director Bill Condon's resume suggest he was the right person for this big-budget remake. The maker of "Gods and Monsters" and "Kinsey" possesses a basic understanding of the musical genre's building blocks, given his success with "Dreamgirls." And since he made two of the "Twilight" movies, Condon is certainly familiar with the technological requirements of a live-action/digital effects mashup. But his new movie is a grating disappointment, despite its best supporting turns, human and animatronic.

Condon races through the story beats at an unvarying pace, usually with his camera too close to the performers while the digital effects overwhelm the screen. Emma Watson makes for a genial, bland-ish Belle, the freakish outsider in her provincial French village because of her interest in books and her indifference to the local hunky baritone, Gaston (Luke Evans). Underneath the digital fur and digital roars, Dan Stevens as the Beast, the transformed prince working on a rose-petaled deadline to become human again, locates some moments of pathos that stick.

The problems here, I think, are weirdly simple. The movie takes our knowledge and our interest in the material for granted. It zips from one number to another, throwing a ton of frenetically edited eye candy at the screen, charmlessly. "Be Our Guest" is nothing but visual noise. The tavern frolics, featuring Gaston and his fawning sidekick, LeFou (Josh Gad), will give you that awful "Master of the House" "Les Miz" feeling. Too often we're watching highly qualified performers, plus a few less conspicuously talented ones (Watson, primarily), stuck doing karaoke, or motion-capture work of middling quality. The movie feels like a matinee of the second national tour of Disney's stage edition of "Beauty and the Beast," somewhere around the 300th performance.

The enchanted castle objects are all there, including Lumiere (Ewan McGregor), Cogsworth (Ian McKellen) and Mrs. Potts (Emma Thompson, particularly welcome). Newbies are dominated by the harpsichord Cadenza, played by Stanley Tucci. There's one shot of Tucci where he's hamming it up so ferociously at the keyboard, the movie briefly turns into an entirely different movie: "Beauty, the Beast and the Shameless Character Actor."

The 1991 film, one of many adaptations over the centuries of the old, dark fairy tale, worked wonderfully because it was pure Broadway, written for the screen, blending comedy and romance and magic and just enough snark in the margins. Alan Menken's music and the late Howard Ashman's brash lyrics were augmented for the stage version by new songs, lyrics by Tim Rice. There are more new songs composed for Condon's film, among them a flashback "Aria" sung by Audra McDonald, and "Days in the Sun," sung by the enchanted objects, fulfilling a narrative function similar to that of "Human Again" (cut from the animated film, reinstated for the Broadway musical, which ran nearly 5,500 performances).

Kevin Kline gets a new song as well. He plays Maurice, Belle's dear, tinkering father. He's the best, sweetest thing in the movie; he brings a sense of calm, droll authority to every line reading. The poor character spends his screen time propping up the other characters, or getting trussed up and left for dead by Gaston, but the story requires it. Screenwriters Stephen Chbosky and Evan Spiliotopoulos develop a backstory for the death of Belle's mother, and add a few touches of their own. Bringing LeFou gently out of his closet, to the consternation of censorship-minded countries such as Russia and Malaysia, certainly has gotten people talking (though there's a drag-queen shout-out that's a lot more gay-forward than anything LeFou's up to). But

years from now, I doubt anyone will be talking about how much they enjoyed the movie as a whole, because it's not a whole; it's more like a half.

3.

Artículo: Review: 'Beauty and the Beast' remake is a gilded monument to the more-is-more principle

Crítico Especialista: Justin Chang

Medio: Los Angeles Time

Ewan McGregor, Ian McKellen, Emma Thompson, Gugu Mbatha-Raw, Stanley Tucci and Audra McDonald, availing themselves of state-of-the-art visual sorcery, do thoroughly credible if character-deficient impersonations of a candelabra, a clock, a teapot, a feather duster, a grand piano and a wardrobe, respectively. Working from a screenplay by Stephen Chbosky and Evan Spiliotopoulos, the director, Bill Condon, is no stranger to the challenges of adapting a popular musical property ("Dreamgirls") or navigating a cross-species romance (the final two "Twilight" movies). With "Beauty and the Beast," he has taken a sleek and elegant 84-minute fairy tale - the crown jewel of Disney's '90s new-wave renaissance - and spun from it a 129-minute epic of extravagance, a gilded monument to the more-is-more principle. When Belle sings about the poor provincial town where she lives with her inventor father (a sweetly absent-minded Kevin Kline), you might note how slack the tempo feels, how much dead air seems to have been piled around the individual stanzas so as to accommodate exaggerated bits of business and slapstick. [...]it may also be the appropriate one in response to Disney's ongoing business strategy, which, even with above-average outings like the recent updates of "Cinderella" and "The Jungle Book,"...

What would Howard Ashman have thought? We'll never know. But as the credits rolled on "Beauty and the Beast," Disney's live-action update of its own 1991 animated masterwork, I found myself perusing the late, great lyricist's words in search of a phrase that would do the experience justice.

"Just a little change; small, to say the least"? A bit of an understatement. "Perfect, a pure paragon"? Alas, no. Oddly, the correct answer sprang from another genius Ashman-Alan Menken collaboration entirely: "Look at this stuff, isn't it neat?"

The new "Beauty and the Beast" is a look-at-this-stuff kind of picture. The Beast's castle, its labyrinthine interiors captured from a multitude of swirling camera angles, is a rococo real-estate catalog come to life. (Call it Better Homes and Gargoyles.). That so many of the actors are playing singing-and-dancing household objects feels both apt and a touch redundant in a movie where the decor is already the loudest character on screen. This isn't just a remake; it's an act of cinematic upholstery, with all the padding that implies.

The performances are unexceptionally fine. Emma Watson, making an intuitive leap from the bookish, lovely Hermione Granger to the bookish, lovely Belle, gives us a luminous if not exactly full-throated heroine. Dan Stevens, his good looks peeking out from behind the Beast's horned countenance and gruff manner, pulls off an excellent hybrid of Bigfoot and Mr. Darcy. Ewan McGregor, Ian McKellen, Emma Thompson, Gugu Mbatha-Raw, Stanley Tucci and Audra McDonald, availing themselves of state-of-the-art visual sorcery, do thoroughly credible if character-deficient impersonations of a candelabra, a clock, a teapot, a feather duster, a grand piano and a wardrobe, respectively.

Familiar as much of this may sound, the filmmakers have done their best to dispel the project's inevitable air of redundancy. Working from a screenplay by Stephen Chbosky and Evan Spiliotopoulos, the director, Bill Condon, is no stranger to the challenges of adapting a popular musical property ("Dreamgirls") or navigating a cross-species romance (the final two "Twilight" movies). With "Beauty and the Beast," he has taken a sleek and elegant 84-minute fairy tale - the crown jewel of Disney's '90s new-wave renaissance - and spun from it a 129-minute epic of extravagance, a gilded monument to the more-is-more principle.

You feel that more-ness most of all in the music, and unfortunately it's the same kind of more-ness you get from a blandly over-produced cover of a beloved song. When Belle sings about the poor provincial town where she lives with her inventor father (a sweetly absent-minded Kevin Kline), you might note how slack the tempo feels, how much dead air seems to have been piled around the individual stanzas so as to accommodate exaggerated bits of business and slapstick.

Later at the castle, when a kitchen full of crooning crockery invites the newly imprisoned Belle to "Be Our Guest," you may applaud their dinner-theater antics out of a sense of duty rather than delight. The choreography is dazzling, the effect curiously numbing: Can singing and dancing plates and utensils seem genuinely enchanting when they're so clearly following a template? Surely an elaborate digital recreation buys you more genuine magic than this.

The musical hiccups are particularly revealing. The Oscar-winning 1991 film endures, in no small part, on the strength of Menken's compositions and Ashman's lyrics, a sublime marriage of sensibilities that still feels like a nonpareil achievement in the animated musical canon - a master class in storytelling through song. What's remarkable is not just the catchiness but also the narrative agility of the music, the intricate layering of exposition, character development, humor and surprise in every line and melody.

That extraordinary level of concision - something that the costly, labor-intensive animation process often demands - stands in sharp contrast to the new film's faltering rhythms. This "Beauty and the Beast" is a leisurely, sprawling affair, pausing to revel in its own splendor when it should be picking up the pace - and curiously enough, the result feels less lifelike and more cartoonish than its hand-drawn predecessor in nearly every respect. That the tale of a prince and his servants trying to reclaim their stolen humanity should itself feel so immobilized, trapped rather than liberated by the live-action medium, is scarcely the least of the movie's ironies.

There are moments when Condon's maximalist impulses pay off. Luke Evans is such an ideal physical match for Gaston, the story's impossibly buff, arrogant, antler-poaching, Belle-coveting villain, that he comes enviably close to putting his own muscular stamp on the role. He's aided immeasurably in this feat by Josh Gad's crack timing as Gaston's boisterous and besotted sidekick, LeFou. (The character's "exclusively gay" moment, ill-advisedly trumped up in the movie's marketing rollout, turns out to be a mild throwaway - a little something there that wasn't there before. Or was it?).

Another saving grace: Watson and Stevens not only manage a nice and bristly screen rapport but also strike a chord of authentic feeling. Their big ballroom dance number is an unsurprising highlight; that iconic golden gown is so radiant, it's almost radioactive. But pay attention to the dialogue they exchange beforehand when Belle, diving into the castle library, engages the

Beast in a playfully barbed discussion of Shakespeare. She falls in love with this monster, we're reminded, not just because of his latent goodness, but also because he is her intellectual equal.

For the most part, the same can't be said of this "Beauty and the Beast" in relation to its predecessor (or, for that matter, in relation to Jean Cocteau's hauntingly poetic 1946 version). Little that has been reproduced here rises above the level of serviceable imitation, and little that has been added - including four new songs written by Menken and the lyricist Tim Rice - feels particularly inspired. The most inexplicable addition is a supernatural plot device that illuminates the untimely death of Belle's mother, as if we needed more of a reason to empathize with our heroine. (What will Disney dream up next? Photos from Mufasa's autopsy?).

But enough with the side-by-side comparisons, you may be thinking: Surely none of this will matter to those encountering the material for the first time! Can't we appreciate the new work on its own terms? To which I would counter that there is precious little this "Beauty and the Beast" can honestly call its own, so thoroughly and unsuccessfully does it try to mimic and maximize its predecessor's very specific charms.

Keeping a checklist of what a remake gets wrong may be a fundamentally pedantic, ungenerous approach to criticism. But it may also be the appropriate one in response to Disney's ongoing business strategy, which, even with above-average outings like the recent updates of "Cinderella" and "The Jungle Book," seems increasingly invested in exploiting the audience's nostalgia. This isn't the studio's first enterprise to trade in secondhand pleasures and, certain as the sun rising in the east, it won't be the last.

4.

Artículo: 'Beauty and the Beast' Review: Live-action Disney classic still tale as old as time

Crítico Especialista: Peter Travers

Medio: Rolling Stone

Emma Watson, Dan Stevens and an army of all-star voices do justice to animated landmark – even if some magic is M.I.A.

The tale of a scary-looking dude who holds a girl hostage until she submits to him is usually the stuff of police reports. Or, of course, a Disney musical. Such is the case with Beauty and the Beast, director Bill Condon's live-action version of the 1991 classic and the first animated feature to win an Oscar nomination for Best Picture. Condon (Dreamgirls) knows how to lift heavy machinery without showing the sweat. And Emma Watson is just the Disney princess-in-distress to warm the heart of a hairy ape, or bison, or whatever kind of beast the stellar Dan Stevens is playing. Working from a busy script by Stephen Chbosky and Evan Spiliotopoulos, the director fills every frame of this way-too-long 129-minute bauble with rapid motion and ravishing romance. It looks the same, moves the same and sounds the same (those Alan Menken songs!) as the original. But some of the magic has gone M.I.A.

It's still a tale as old as time. A spoiled prince (Stevens, allowed for a minute to show his Downton Abbey handsomeness) gets zapped into a beast for being an arrogant prick; his curse can only be lifted if the egomaniac learns to love and be loved in return. Enter Belle (Watson, the perfect embodiment of the little engine that could), a scrappy bookworm/inventor who voluntarily enters the prince's lair in return for his freeing her artist daddy (the ever-splendid Kevin Kline) who wandered in there by mistake. Belle is almost relieved to be locked up with

a monster, since she previously spent her days escaping the randy attentions of Gaston (Luke Evans, a preening delight), a Bachelor wannabe whose sidekick LeFou (Josh Gad), is, yes, gay. This fact has earned the film cinema non grata status in some countries and rural American counties; it's so coded that it's barely detectable.

The bigger twist is that the Beast is – no, not also gay – but as hot a book lover as Belle. Literacy gets a booming shoutout in this new Beauty. For our heroine, her captor's thing for Shakespeare is a frisky turn-on. It takes her a little longer to get used to life in the palace, what with the singing and dancing furniture – inanimate objects have a habit of doing that in Disney movies. Thanks to computer wizardry, Ewan McGregor sings and swans around as candlestick, Ian McKellan as a clock, Audra McDonald as a wardrobe, Gugu Mbatha-Raw as a feather-duster, Stanley Tucci as a piano, and Emma Thompson as a teapot (she sings the title song Angela Lansbury warbled for the ages in the original). Despite all the energy they expend in their frenzied Busby Berkeley-inspired rendition of “Be Our Guest,” the animated version far exceeds it in a quality even a \$160 million budget can't buy: charm.

What Beauty and the Beast rises or falls on is the love story, and here, allowed to slow down to let in intimate moments, the movie catches fire. Hobbled by a motion capture process that forced him to walk on stilts and wear a huge muscle suit covered in Lycra, Stevens goes beyond the call of family-musical duty to give us a flawed human being instead of a special effect; his is a Beast worth saving. Those are his eyes gazing down with passion at Watson's Beauty, his voice choked with genuine ardor. And suddenly, in a movie built on the bones of what preceded it, there is something there that wasn't there before. I'd call that an exhilarating gift.

5.

Artículo: 'Beauty and the Beast' is not a compelling equivalent of the 1991 animated movie

Crítico Especialista: Peter Rainer

Medio: Christian Science Monitor

'Beast' stars Emma Watson and Dan Stevens in the title roles. All the hit numbers are here and Emma Watson is charming as Belle, but seeing it will probably send you back to the original animated movie for refreshment.

I'm not the biggest fan of live-action remakes of classic animated features à la “The Jungle Book” and “Cinderella.” Now there's “Beauty and the Beast,” directed by Bill Condon, which is not a vast improvement on, or even a compelling equivalent of, the 1991 Disney animated movie musical.

All the hit numbers, including “Be Our Guest” and the title song, are here; Emma Watson is charming as Belle; and the enchanted servants are voiced by the likes of Ian McKellan, Emma Thompson, and Ewan McGregor. But seeing it will probably send you back to the original animated movie for refreshment. Grade: B- (Rated PG for some action violence, peril, and frightening images.)

6.

Artículo: Review: Remake of “Beauty and the Beast” convincingly springs to life

Crítico Especialista: Ann Hornaday

Medio: The Washington Post

Correction: An earlier version of this review incorrectly described Jean Cocteau's 1946 "Beauty and the Beast" as a silent film. This version has been updated.

'How Does a Moment Last Forever' is one of several new songs composed for Disney's live-action adaptation of its animated classic, "Beauty and the Beast." It's also a subtle nod to the baggage that this production brings with it. How indeed to take a cartoon loved to the point of obsession, flesh it out with actors who can't be expected to live up to the two-dimensional protagonists of fans' imaginations, and open it up to lived-in realism, without losing the pure fantasy of the original? How does a movie last forever, even as it's deconstructed and reinvented over time?

The answer is: with a mixture of careful deliberation and boldness, both of which are on full display in this pleasingly all-out but reassuringly familiar take on a story that might not have started with Disney's 1991 movie but, for many, seemed to end there. Emma Watson delivers an alert, solemn turn as Belle, the French country girl with a penchant for reading and inventing. Although Dan Stevens — best known for his recurring role on "Downton Abbey" — is heard more than seen, he lends the Beast the right ratio of soul to raffish misanthropy.

In fact, it's Stevens who gets the first scene of "Beauty and the Beast," when as a vain prince he's being garishly made up before he appears at an opulently appointed ball. The ensuing fete is a lilting swirl of cream-colored gowns and a soaring aria delivered by Audra McDonald (accompanied on the harpsichord by Stanley Tucci). But the prince is not a nice guy, and when a wizened visitor begs to be allowed in by offering him a perfect rose, he cruelly casts her aside. She in turn casts a spell that turns him into the lurking, leo-nine title character who can turn human again only once he learns how to love and be loved.

The fact that it's the damsel doing the saving in "Beauty and the Beast" — not once but twice, if you count Belle's kindly father, Maurice (a sweetly affecting Kevin Kline), who runs into trouble midway through the film — gives extra verve to the presence of Watson. The actress has become a feminist icon, thanks to her days as Hermione in the Harry Potter movies as much as her off-screen political activism. Like another Emma in last year's "La La Land," Watson may not possess a killer set of pipes, but her singing (which sounds like it's been technologically sweetened here) is serviceable enough to get the job done. It's her solid, capable persona that takes pride of place in "Beauty and the Beast," which is as much about its lush French provincial costumes and settings as it is about story and character. Belle's opening number, during which she sings of longing and intellectual restlessness while swaying through her village's market, is an eye-catching mélange of flowers, fabrics, textures and riotously bright springtime colors.

In addition to setting the stage for confections to come, that opening sequence also introduces one of "Beauty and the Beast's" most beloved and be-loathed characters: Gaston, Belle's would-be suitor, played with fatuous relish by a wonderfully game Luke Evans. His big number — delivered while dancing and fighting on tabletops with his adoring aide-de-camp LeFou (Josh Gad) — is a giddy, amusing high point, and welcome respite from the gloom of the Beast's Gothic-slash-rococo castle. The film's biggest sequence, set to the song "Be My Guest," revisits the Busby Berkeley design elements of the 1991 version, here elaborated with even more anachronistically psychedelic neon and a punched-up, disco-worthy color palette.

Bill Condon (“Dreamgirls”) never met a camera he didn’t want to swoop, swirl and otherwise move around his characters in delirious circles. The effect can be visually exhausting — especially in Imax — and when he throws wads of confetti or springing pieces of ribbon at the audience for the second or third time, it feels as if he’s covering up for a lack of staging instinct. Alan Menken, who composed the original songs, has enlisted lyricist Tim Rice for a batch of new tunes, none of which is particularly memorable, but none of which is objectionable, either (the orchestrations, meanwhile, are reliably swelling and lush). The animated housekeeping items — Mrs. Potts the teapot, Lumière the candelabra and Cogsworth the clock — are all brought to convincing life by way of digital magic and terrific voice work by Emma Thompson, Ewan McGregor and Ian McKellen, respectively.

McDonald’s and Tucci’s characters — a wardrobe and harpsichord — have less to do but are on hand for the grand finale, made all the more gratifying by the emotions that have been plumbed before. By beefing up the presence of Belle’s father — and the absence of her mother — the filmmakers have given Belle as much shadow material as the diffident Beast, who starts out as her captor and winds up her soul mate.

This “Beauty and the Beast” isn’t predicated on starry-eyed romance or animal attraction, but the solace of mutual loss and understanding, which makes it all the sweeter. Although the Beast is an entirely digital creation, based in part on Jean Cocteau’s groundbreaking 1946 film, Stevens imbues his hauteur and fanged hostility with pathos and arch humor. Joining Heath-cliff and Mr. Rochester as yet another handsome dude in a bad mood, Stevens’s Beast provides the right kind of foil for Watson’s spirited, courageous heroine, who in one of two seriously frightening sequences fights off a snarling pack of wolves. The blink-and-you’ll-miss-it meet-cute moment for two gay characters is part of this “Beauty and the Beast’s” larger sense of expansiveness, wherein exteriors fall away, inner essences come to the fore and true love ensues.

And what in this big, boffo, ball-gowned world could be wrong with that?

7.

Artículo: Feeding the Beast

Crítico Especialista: Robert Horton

Medio: Seattle Weekly

Disney’s live-action ‘Beauty and the Beast’ remake feels factory-made.

The pre-publicity for Disney’s live-action version of Beauty and the Beast might have revolved around any number of subjects: Why make a live-action redo of a classic animated film? How would Emma Watson fare outside her Harry Potter world? Had Disney spent too much money (a rumored \$300 million, including marketing costs)? As it happens, the actual conversation has mostly been about director Bill Condon’s recent comment that a character in the movie might perhaps be seen as gay. This idea, that something about an American musical had gay coloring, apparently came as a great shock to—whom, exactly? After a minute of fuss about whether or not Russian film censors would allow the movie to be shown in their country (they will, but only to people over 16), the issue seems to have died down.

Curiously, Condon said that the character in question, LeFou, had been accorded an “exclusively gay” moment. If “exclusively” means “through the entirety of his performance,”

I guess this could apply to Josh Gad's campy turn as LeFou, the lovestruck companion and much-abused sidekick of the show's comic villain, Gaston (Luke Evans). Gad, who did glorious vocal work as the snowman in *Frozen*, is one of the liveliest elements of the new *Beauty and the Beast*. The film sticks closely to the outline of the 1991 animated smash and the expanded 1994 Broadway adaptation.

Belle (Watson) is a village lass renowned for her looks, even if the townspeople think "Behind that fair façade/I'm afraid she's rather odd." After Belle's eccentric father (Kevin Kline, who knows how to play this kind of thing) is captured by a notorious recluse in a nearby castle, Belle makes the acquaintance of Dad's captor. This is, of course, the Beast, a landowner made hideous and giant-horned by a curse. *Downton Abbey* veteran Dan Stevens plays the Beast, or rather provides the motion-capture body language and the voice for this computer-generated character. Beyond that, there's the adorable cast of singing and dancing household items, played by an all-star crew that includes Emma Thompson, Ian McKellen, and Ewan McGregor.

In the early reels, Condon (whose perpetually puzzling filmography includes two *Twilight* pictures and *Dreamgirls*) displays a real grasp of how a big, old-fashioned musical should breathe. The delightful ensemble opening number traipses around nimbly, and there's a *Sound of Music* moment in which our misunderstood heroine spins around a middle-European hilltop. After a while, though, the production's sheer largeness begins to swamp it. Even the sure-fire goofery of "Gaston," the pub song that sings the praises of our vainglorious antihero, is too busy, too gigantic—and Howard Ashman's witty lyrics are hard to hear in the ultra-complicated sound mix, something the simple Dolby of the cartoon never had to worry about.

Thanks to his work on *The Little Mermaid* and *Beauty*, Ashman—who died of AIDS-related complications in 1991—had as much to do with the revival of Disney's animation legend as anybody. His work with composer Alan Menken contrasts with the serviceable-but-pedestrian songs Menken wrote with Tim Rice to fill out the Broadway show; the movie seems to drag whenever it stops for one of the newer tunes. There's digital fatigue, too. It's too easy to point out that this movie is almost as much a work of animation as the '91 picture, but all those CGI backdrops do blur together after a while. Compare the film's world with the dopey-fun *Kong: Skull Island*, where—no matter how digital the monsters are—the landscapes, shot in Vietnam and Hawaii, provide at least a sense of some there there.

Beauty and the Beast isn't a bust, but it does droop; there's a spark missing. Maybe it's Emma Watson, whose tiny smirk was fine for "Harry Potter" but not really suited for the big, mythic world of fairy tales. Or maybe it's the bland Beast. Or, probably, it's the factory-made aroma around the project, the sense of one more widget being cranked through the Disney assembly line. The widget is expertly polished, but it's also completely anonymous. *Beauty and the Beast*, Rated PG. Opens Fri., March 17 at various theaters.

8.

Artículo: Film Review: 'Beauty and the Beast'

Crítico Especialista: Owen Gleiberman

Medio: Variety

Disney's live-action remake of its 1991 animated classic, starring Emma Watson as a pitch-perfect Belle, is a sometimes entrancing, sometimes awkward mixture of re-creation and reimagining.

You could say that the notion of turning beloved stories and characters into brands was invented by Walt Disney. He built his empire on the image of Mickey Mouse (who made his debut in 1928), but Disney really patented the brand concept in 1955, with the launch of Disneyland, where kids could see old familiar characters — Mickey! Snow White! — in a completely different context, which made them new. Twenty-three years ago, the Broadway version of “Beauty and the Beast” (followed three years later by the Broadway version of “The Lion King”) introduced a different form of re-branding: the stage-musical-based-on-an-animated-feature. Now the studio is introducing a cinematic cousin to that form with the deluxe new movie version of “Beauty and the Beast,” a \$160 million live-action re-imagining of the 1991 Disney animated classic. It’s a lovingly crafted movie, and in many ways a good one, but before that it’s an enraptured piece of old-is-new nostalgia.

There’s a lot riding on “Beauty and the Beast.” Given its sheer novelty value (the live-action “Cinderella” released by Disney in 2015 wasn’t really cued to the 1950 cartoon version), the picture seems destined to score decisively at the box office. But the larger question hanging over it is: How major — how paradigm-shifting — can this new form be? Is it a fad or a revolution? Disney already has a live-action “Lion King” in the works, but it remains to be seen whether transforming animated features into dramas with sets and actors can be an inspired, or essential, format for the future.

Going into “Beauty and the Beast,” the sheer curiosity factor exerts a uniquely intense lure. Is the movie as transporting and witty a romantic fantasy as the animated original? Does it fall crucially short? Or is it in some ways better? The answer, at different points in the film, is yes to all three, but the bottom line is this: The new “Beauty and the Beast” is a touching, eminently watchable, at times slightly awkward experience that justifies its existence yet never totally convinces you it’s a movie the world was waiting for.

A good animated fairy tale is, of course, more than just a movie — it’s a whole universe. The form was invented by Disney eighty years ago, with “Snow White and the Seven Dwarfs” (1937), a film I still think has never been surpassed, and when you watch something as transporting as “Snow White” — or “Bambi,” or “Toy Story,” or “Beauty and the Beast” — every gesture and background and choreographed flourish, from the facial expressions to the drip-drop of water, flows together with a poetic unity. That’s the catchy miracle of great animation.

When you watch the new “Beauty and the Beast,” you’re in a prosaic universe of dark and stormy sets, one that looks a lot like other (stagy) films you’ve seen. The visual design, especially in the Beast’s majestic curlicued castle, is gentrified gothic — Tim Burton de-quirked. At the beginning, when Belle (Emma Watson) walks out of her house and wanders through the village singing “Belle,” that lovely lyrical meet-the-day ode that mingles optimism with a yearning for something more, the shots and beats are all in place, the spirit is there, you can see within 15 seconds that Emma Watson has the perfect perky soulfulness to bring your dream of Belle to life — and still, the number feels like something out of one of those overly bustling big-screen musicals from the late ’60s that helped to bury the studio system. It’s not that the director, Bill Condon (“Dreamgirls,” “The Twilight Saga”), does anything too clunky or square. It’s that the material loses its slapstick spryness when it’s not animated. The sequence isn’t bad, it’s just...standard.

That's true of most of the first part of the movie, right up until the point when Belle rescues her kindly inventor father, Maurice (Kevin Kline), from the Beast's castle — where he's being held prisoner for having assaulted a flower — by trading places with him. Belle, a wistful bookworm, is the odd girl out in her village, and she has already brushed off several encounters with Gaston (Luke Evans), the duplicitous hunk who became a new Disney archetype (in "Frozen," etc.): the handsome, big-chinned, icky monomaniacal two-faced suitor. On first meeting, however, the Beast seems nearly as dark. He's a prince who was cursed and turned into a monster for having no love in him, and the best thing about the movie — as well as its biggest divergence from the animated version — is that he's a strikingly downbeat character, a petulant and morose romantic trapped in a body that makes him feel nothing less than doomed.

He's played by Dan Stevens, a British actor who out of makeup looks like a bland version of Ryan Gosling, but the makeup and effects artists have done an extraordinary job of transforming him into a hairy hulking figure with ram horns, the face of a saddened lion having an existential meltdown, and the voice of Darth Vader channeling Hugh Grant. Visually, the characterization makes a nod to the scowling-eyed Beast from Jean Cocteau's immortal "Beauty and the Beast" (1946), but he also comes off as a kind of royal version of the Elephant Man: a melancholy freak trapped in solitude. I loved that for a good long while, he's a bit of a hard-ass, a man-creature who doesn't dare to think that Belle could love him. But then, under her gaze, he begins to soften, and his transformation is touching in a more adult way than it was in the animated version. The romance there was benign; here, it's alive with forlorn longing.

Which is to say, the new "Beauty and the Beast" is not as kid-friendly a movie. It tries to be in certain sequences, notably those featuring Lumière the candelabra (voiced by Ewan McGregor), Cogsworth the pendulum clock (Ian McKellen), and Garderobe the wardrobe (Audra McDonald) — all of whom are basically tactile, live-action animated characters. The "Be Our Guest" musical number scrupulously revives the dancing-plate surreal exuberance of the original, but there the frenetic nuttiness was exquisite. Here it tips between exhilarating and exhausting, because you can feel the special-effects heavy lifting that went into it.

I keep comparing "Beauty and the Beast" to the animated version, which raises a question: Is that what we're supposed to be doing? Or should the film simply stand on its own? The movie wants to have it both ways, but then, that's the contradictory metaphysic of reboot culture: We're drawn in to see the old thing...but we want it to be new. The live-action "Beauty and the Beast" is different enough, and certainly, if you've never experienced the cartoon, it's strong enough to stand on its own. (Josh Gad, incidentally, plays Gaston's worshipful stooge Le Fou as maximally silly and fawning, but I must have missed the memo where that spells "gay.") Yet it's not really that simple, is it? The larger fantasy promoted by a movie like this one is that we'll somehow see an animated feature "come to life." And that may be a dream of re-branding — shared by studio and audience alike — that carries an element of creative folly. Animation, at its greatest, is already a glorious imitation of life. It's not clear that audiences need an imitation of the imitation.

9.

Artículo: Why remake *Beauty and the Beast* and do nothing new with its tale as old as time?

Crítico Especialista: A. A. Dowd

Medio: Av. Club

Shiny but not exactly new, Bill Condon's live-action *Beauty And The Beast* is a curious nostalgia object, synthetically engineered to reproduce all the same sensations as a 26-year-old movie. Once content merely rereleasing or straight-to-video sequelizing its vast canon of animated classics, Disney has recently turned to remaking them with actors and sets and CGI wizardry. But most of these do-overs, from the lightly revisionist *Maleficent* to last year's state-of-the-art *Jungle Book*, at least attempt to do something different with their source material. The Mouse House has taken no such chances with *Beauty And The Beast*. The plot, the characters, the cheerful Howard Ashman and Alan Menken tunes: all have been faithfully recycled, as though some enchantress had waved her wand over an old cartoon and suddenly brought it screaming into the flesh-and-blood world.

Released at the height of what's come to be known as the Disney Renaissance, the 1991 *Beauty And The Beast* wasn't just a commercial and critical highpoint for its animation house (remember, it was the first animated movie to score a Best Picture nomination). It was also a state-of-the-art technological marvel. In a way, that's true of the new version, too. From the moment Belle (Emma Watson) steps out onto cobblestone to complain in song about her provincial life, it's clear that no expense has been spared in recreating all the familiar details, from her modest blue-on-white ensemble to the rows of shops and homes in her quaint French village. The costumes look like costumes, the sets look like sets, but it's still something to gawk at: a meticulously crafted amusement-park kingdom, a Fantasyland ride built from the blueprint of old animation cels.

What once played out in a 84-minute whirlwind of song, dance, and color now takes its time a little, crossing the two-hour mark with the help of a couple of unmemorable new tunes that really underline what the late Ashman brought to the table. If you've seen the original (or any version of the Leprince De Beaumont fairy tale—Jean Cocteau's remains the gold standard), you know this Stockholm syndrome romance by heart. To free her inventor father (Kevin Kline), Belle agrees to take his place in the gothic castle where Dad innocently trespassed—a fortress of spired towers and spiral staircases, like the Disney logo crossed with the snow-caked Edward Scissorhands manor. Her captor: the Beast (*Downton Abbey*'s Dan Stevens), doomed to live out his days as a lonely monstrosity, lest he can get someone to see past his fearsome appearance, fall in love with the soul hidden underneath, and break the spell his vanity and cruelty provoked.

Cast for the book (and marquee), not the music, neither of the stars are great singers ("Belle" demonstrates as much upfront), but they understand their characters—Watson lending some of the sharp wit and stubborn charm of Hermione Granger, Stevens offering telling glimmers of gentleness and good humor beneath his digital disguise. (It helps that this take on the Beast has a wider range of human facial expression; even with horns and hooves and a coat of fur, he's more man than warthog.) In the earlier movie, Belle falls for Beast basically off screen, the growing feelings between the two implied rather than shown. Thankfully, the remake applies some of its expanded running time to this very area, bulking up the scenes of hesitant connection. It's the one place where the new *Beauty* arguably improves upon the old one.

Mostly, however, the remake settles for secondhand magic, dutifully tracing over its predecessor's pleasures. Trouble is, the merits of animation aren't so easily translated into a live-action world—at least not when it's the director of *Dreamgirls* doing the translating. Condon, who also wrote the script for *Chicago*, specializes in a kind of lead-footed Broadway spectacle, heavy on lavish production design but light on the airy physicality the musical all

but demands. Here, he stages the big numbers as though he were remaking the stage version, not the cartoon; watching human performers bound awkwardly through the saloon showstopper “Gaston” or clumsily waltz in the iconic dance sequence renews one’s appreciation for the full freedom of movement that ink and paint allows. Some of the characters get a little lost in translation, too: A hilarious block of macho idiocy, the story’s comic villain, Gaston, becomes a more ordinary cad when played by a sneering Luke Evans. Oddly enough, the jump between mediums does no favors to the story’s household-item sidekicks, either; their charm dissipates in more “realistic” CGI form, even with pros like Ewan McGregor, Ian McKellen, and Emma Thompson handling vocal duties.

Meanwhile, the revisionist touches are so minor that they barely register. Just as the animated version earned a few default empowerment points just for making its heroine a headstrong bookworm as opposed to a damsel or princess, this new one baby-steps into the 21st century by diversifying its small-town population. (Much has been made of the controversial presence of a gay character, but Josh Gad’s devoted sycophant LeFou isn’t exactly out and proud; his sexuality remains mostly theoretical, manifested most overtly in a two-second shot of him dancing with a man.) Largely devoid of imagination, this *Beauty And The Beast* will likely hit its mark with plenty of viewers—those old enough to get a buzz of recognition from “Be Our Guest” (busily reconceived as a vortex of ones and zeroes) and those too young to know they’re watching a faded copy of last millennium’s family entertainment. But that’s sort of the problem, isn’t it? Disney hasn’t even bothered to make a tale as old as time feel new again. The oldness is the selling point.

10.

Artículo: ‘Beauty and the Beast’: Saved by the Belle?

Crítico Especialista: Ty Burr

Medio: Boston Globe

The question, obviously, is why we need a new “Beauty and the Beast” in the first place. Even a reasonably sentient 8-year-old might ask as much if he or she has seen the 1991 animated Disney version —arguably the peak of the Mouse House’s Second Coming at the turn of the ‘90s and the source of the new movie’s strenuous copy-catting.

The executives in the front office might claim creative renewal or the strides made in digital technology over the decades. Really, though, it’s about brand extension and familiarity and maintaining a steady profit stream. How are you going to keep the boys and girls buying the old stories unless you keep selling them as new?

So we have the current wave of Disney remakes of classic Walt “properties”: ostensibly live-action but resting on oceans of CGI; upscale in terms of directors, cast, and approach. It can work, as witness the charming “Cinderella” (2015) and the dazzling “Jungle Book” (2016). Or it can feel secondhand and unnecessary —an ersatz 3-D theme park ride based on a beloved source —as does too much of “Beauty and the Beast.” (Or it can be an unmitigated disaster, as with the Tim Burton “Alice in Wonderland” films.). Some caveats: Your kids most likely won’t care, because, God love ‘em, they haven’t developed any taste yet.

Directed by the inarguably talented Bill Condon (“Dreamgirls,” “Gods and Monsters,” the final two “Twilight” movies) in a spirit of demented visual rococo, “Beauty and the Beast” eventually achieves liftoff after 90-odd minutes of exertion. And because Disney can afford

the very best, the voices of all those enchanted teapots and candlesticks and wardrobes come from some of our more celebrated players: Ewan McGregor (Lumiere), Emma Thompson (Mrs. Potts), Ian McKellen (Cogsworth), Audra McDonald (Madame Garderobe), and Stanley Tucci (Maestro Cadenza the harpsichord).

All mostly heard rather than seen, alas. And it says more about this new "Beast" that the filmmakers have cast two sharp lead actors only to dull their edges. As Hermione Granger, Emma Watson was the conscience, the brains, and the spine of the "Harry Potter" movies, and the reason she's even playing Belle in this movie is that a generation of young women recognize her as a foundational role model. Dan Stevens may have been too good to be true as Matthew Crawley on "Downton Abbey," but he has broadened his palette in subsequent movies and he's currently holding down the center of the freakshow that is FX's "Legion."

Called on to fill the shoes and parrot the dialogue of their animated forebears, both actors rise to the occasion but only just. Watson conveys the bookish ardor a Disney Belle needs but her singing is on a par with Emma Stone's in "La La Land": in tune, in character, but never able to break out into the kind of sonic glory an audience might crave.

This "Beauty and the Beast" slavishly follows the plot and pace of the 1991 cartoon, with some supporting characters fleshed out (as it were) and four new songs from lyricist Tim Rice and original composer Alan Menken that you probably won't be humming on the drive home.

The movie looks great (if overstuffed), it sounds decent, and it eventually summons a spirit of storybook romance and rightness to satisfy the target kiddies. But this version rarely convinces you it needed to be made at all, and it inadvertently proves that a 2-D cartoon can be the more powerful, cleanly told narrative object. Stevens and especially Watson work hard to establish a chemistry between the trapped Belle and her hirsute suitor, but the "realistic" digitized Beast is Prince Charmless compared to the original, with baby blue eyes that only highlight the fakery.

You sense the miscalculation, too, in the treatment of the film's villain Gaston, a macho preener who, in the 1991 version's revisionism, was a fairy-tale hero turned inside out. Luke Evans ("The Hobbit") gives the character his all, happily hamming up the fatuous manliness, but his big musical number, the tavern-set "Gaston," is a misfire.

Evans's voice is too light for the baritone brawniness that makes the song so comically overripe, and the fakeopera punch lines of the late Howard Ashman's lyrics ("I'm especially good at exPECTorating!") are swallowed up in the din. (As for the rotund enabler Le Fou, turning him human only makes his crush on Gaston overt, which director Condon and actor Josh Gad winkingly play to the back row. This has caused several moralistic theater owners to boycott the film and led to one of the better recent social-media headlines: "Outrage at inclusion of gay character in film about woman-buffalo romance.")

On the plus side, Condon turns "Be Our Guest" into even more of a Busby Berkeley-derived showstopper than it was in the first movie. On the downside, why cast Kevin Kline as Belle's father if you're not going to give him anything to do? Incidentally, one of the additions to the script involves a time-travel flashback to the fate of Belle's mother, which finally provides the excuse you've been looking for to tell your children about the bubonic plague.

In short, there's plenty of spectacle in "Beauty and the Beast," which will be enough for many if not most young audiences. But there isn't much magic, and what there is coasts on 26-year-old fumes. You and your kids want Happily Ever After? Dust off the DVD of the 1991 original—or go long and dial up Jean Cocteau's 1949 "Beauty and the Beast," still the greatest movie version of this tale as old as time.

11.

Artículo: 'Beauty and the Beast' Review: Live actors, dead wrong

Crítico Especialista: Joe Morgenstern

Medio: Wall Street Journal

Disney's erratic remake substitutes grandiose spectacle for enchantment.

More is less in Disney's live-action remake of "Beauty and the Beast"--so much less that this crazily cluttered, overproduced venture in industrial entertainment betrays the essence of what made the 1991 animated feature a beloved classic. The preface of that version might have served as a warning. Don't be deceived by appearances, the selfish prince is told by an ugly old woman who is actually an enchantress, "for beauty is found within." In the new film beauty is sought, and seldom found, in glitzy surfaces. Enchantment is chased, and never captured, in extravagant set pieces that owe less to fairy-tale tradition than to Cirque du Soleil grandiosity.

Commercial success is probably assured, given the studio's marketing might--and a global appetite for spectacle. The question is what, exactly, has been lost, and whether the loss was inevitable, given the transformation of popular culture in the past quarter-century since Belle and the Beast first touched each other's hearts. Whatever else it may lack, Disney's new live-action film, which was directed by Bill Condon, generates huge jolts of visual energy, beginning with a lavish ball that introduces the periwigged, pre-Beast prince (Dan Stevens).

The prince's face is off-putting before his transformation, with peepers enhanced by glittery eyeliner, and peculiarly inexpressive after it, notwithstanding--or maybe because of--elaborate special effects.

Belle, who is played blandly by Emma Watson, swings into action in a production number that turns out the whole population of her picturesque, multiracial town. The sequence illustrates a basic contradiction of the production-- intimacy and dramatic logic are constantly besieged by swirling events. Here is bright, bookish Belle lamenting that "there must be more than this provincial life," but what's her problem? The town, chockablock with busy, bright-faced citizens, looks like a perfectly fine place to live. In the animated version, her town was quiet and the streets were almost empty, so you connected with Belle immediately and felt the intensity of her yearning.

It's tempting to assume, out of nostalgia for the earlier film, that animation possesses some sort of purity that live action doesn't. Yet the distinction is a false one, especially since this new production is a hybrid of live action plus computer animation that not only enhances the Beast but brings to life all the furniture and bric-a-brac in his castle. (The fancy technology yields much less charm than the original. Emma Thompson voices Mrs. Potts nicely, but what's with the teapot's painted-on face and her spouty nose coming out of one ear?).

The crucial element, as in any narrative film, is storytelling. This time around the screenplay, by Stephen Chbosky and Evan Spiliotopoulos, explores its characters' psyches through superfluous flashbacks, gives us a gay character in LeFou (Josh Gad), the sidekick of the insufferable Gaston (Luke Evans), and indicates that LeFou has amorous feelings for his master. (Kevin Kline brings a gentle humanity to the role of Belle's father, Maurice.) The writing is serviceable, yet the film can't seem to keep track of itself and blurs its focus with a succession of disjunctures, missed moments and dubious deviations from the earlier script.

In one example of many, Lumière the candelabra (voiced by Ewan McGregor) shows Belle the way to her chamber. "Master wanted you to have the finest room in the castle," he tells her. All well and good, but why isn't the Beast showing his lovely prisoner the way, as in the animated version, so he can surprise her with his concern, and their friendship can grow?

In another example the Beast rescues Belle from a pack of ravening wolves, but we hardly notice the specific moment when he arrives on the scene. After the wolves leave him lying grievously wounded on the ground, she tells him, "You have to help me, you have to stand." We don't see him stand, though; the next thing we know he's draped over the back of her horse and headed back to the castle.

And then there's the new version of that deliciously buoyant breakfast sequence in the original when the Beast, slurping his porridge, remembers that he's a monster in her eyes and tries to use a spoon, and when Belle, understanding what he feels, slurps her own porridge in a kind of toast to their emerging romance. The new film flattens the sequence by rushing it. There's no time for such scenes to breathe and develop in a musical drama that, like local TV news, seeks to keep its audience in a constant state of excitement or alarm. (At the screening I attended the music suffered, too, from volume levels so blaring that many of the lyrics were inaudible.)

Every big production has its glitches and lapses. Taken singly, the ones that afflict this "Beauty and the Beast" may not matter all that much. Cumulatively, though, they loosen the narrative connections, dull the edges of the human drama, turn feelings into abstractions, detach us from moments that should be pulling us in. Moviegoers may well be nostalgic for the animated version because they were young and impressionable when they saw it for the first time, but the film became a classic because it was, and still is, so damned good--so lyrical and impassioned, so clear and dramatically coherent, so powerful in its use of color, design, performance and music, all tools of telling stories on the screen.

Those qualities are missing here, in a production meant more to be marketed than savored, and heaven help us if Disney takes the same crass approach to other animated treasures they have slated for live-action remakes. What's missing hasn't been permanently lost, though, and isn't incompatible with megabudget live-action-hybrid enterprises: For proof see the wonders Disney wrought in its recent redo of "The Jungle Book." The secret sauce is what it has always been, and an open secret: showmanship and art, blended with wisdom and loving care.

12.

Artículo: The nature of the beast beast

Crítico Especialista: Peter Keough

Medio: The Boston Globe

Like all previous versions, Bill Condon's live-action adaptation of the popular 1991 Disney animated musical "Beauty and the Beast" will probably inspire more debate about the nature of Beauty, the doughty heroine, when it opens on Friday.

Bruno Bettelheim, in his "The Uses of Enchantment" (1975), interpreted the enduring French fairy tale as an allegory of a girl's overcoming her disgust with sexuality and redirecting her affections from an oedipal attraction to a non-incestuous partner. Some feminists, on the other hand, argue that the story, especially the Disney version written by Gary Trousdale and Kirk Wise, depicts a woman's empowerment.

But what of the Beast? He was a much bigger deal back in 1933, when Merian C. Cooper and Ernest B. Schoedsack's "King Kong" terrorized audiences (as Warner Bros. hopes will again be the case with its newly released "Kong: Skull Island"). 1933 was the same year that another beast, Adolf Hitler, first gained power in Germany. Fascism also had its fans in the United States at the time, and when Kong is shipped from Skull Island to Broadway it can be seen as an attempt to import that ideology into America.

If not for the beast's infatuation with beauty (the character Ann, played by Fay Wray) and the prowess of the Army Air Corps, Kong—or his keepers—might well have turned the popularity of his stage show to political advantage. He might have become mayor. President even. Stranger things have happened.

In 1946 Jean Cocteau made "La Belle et la Bête," an adaptation of a fairy tale written by Jeanne-Marie Leprince de Beaumont in 1756, which was itself a much simplified version of the story first written down by Gabrielle-Suzanne Barbot de Villeneuve in 1740. Elements of the story, some scholars say, can be traced back 4,000 years.

But Cocteau's version was a product of its time. A year after World War II, the beast that was Hitler was off the historical stage. But for many French citizens the taint of Nazism was hard to shake off. Vichy collaborationists were being investigated and in some cases imprisoned and executed. Cocteau was one of the lucky ones, despite his right wing sympathies.

This background is reflected in the movie, which otherwise adheres closely to the original. In a stifling village, a combination of the town in Henri Georges Clouzot's dissection of community malice "La Corbeau" (1943) and a Dutch Renaissance painting, a harried father of three daughters and one wastrel son must journey to the port on business. He asks his daughters what gifts they want when he returns.

The family situation is similar to that in "Cinderella" or "King Lear." Two of the daughters are vain harpies. They ask for clothes and finery. But the youngest, the pure-hearted, subjugated Belle (Josette Day), who has what Bettelheim might consider an unhealthy bond with her father, only wants a single rose.

An unfortunate request.

As the father returns home, he seeks shelter at a mysterious castle. Inside, animated arms on the walls hold torches and the eyes of stone heads follow his movements. These marble, dismembered body parts—the regimented arms, the bodiless heads—are uncanny reminders of the war that just ended.

He helps himself to a feast laid out on a table, and as he leaves he plucks a rose for Belle. The Beast (Jean Marais) appears, furious. He tells the father he will die unless one of his daughters agrees to take his place. And so Belle does, obedient and grateful for the Beast's hospitality, but unwilling to accept his proposal of marriage.

That is not the only proposal Belle has declined. She has also refused boorish Avenant (also played by Jean Marais), a narcissistic lout, giving as her excuse her need to care for her father. This rival suitor is Cocteau's ingenious contribution to the story. Though handsome, he is a selfish bully, willing to do anything to get his way. But first he must meet the Beast, who, as it turns out, is a handsome prince transformed into this hideous appearance because, as he says, his parents "didn't believe in spirits." Cocteau resolves this conflict between rivals in a way that is both appropriate and unsettling.

That's the problem with the Beast: He's far more appealing when beastly than when in his rapidly handsome human form. Especially in Cocteau's version, where his primary emotion is remorse—for being a beast, for being compelled to kill other creatures, returning to Belle with his hands smoking with innocent blood.

There is no killing of forest creatures in the animated Disney version of the story. The Beast may have rage issues, but he mostly takes his anger out on the inanimate furniture. Some of the furniture, though, is animated. Unlike the silent, disembodied heads, eyes, and limbs in service to the Beast in the Cocteau version, here they won't shut up.

They gab, joke, sing songs, utter platitudes, and are harmless Disney sidekicks. The Beast meets his match in his village rival—here an ox-like, conceited Adonis named Gaston. Gaston wants Belle for his bride, but she refuses. Not because she suffers a Freudian attachment to her father, who is a buffoonish inventor more like an errant baby than a patriarchal presence. It's because Gaston is a jerk and she has higher ambitions than to live in a small-minded village doting on a dolt of a husband with smelly feet.

The rose also takes on a new role in this version. Belle (there are no siblings in this pared-down telling) does not request one nor does her father steal one when he seeks refuge in the Beast's castle. Instead, the rose is a relic under a glass dome. This Beast was also once a prince cursed by a fairy, but in his case it was because he had no love in his heart. Only when a woman loves him despite his appearance will he regain his human form. If he fails to achieve this before the last rose petal falls, he will remain in beastly form forever.

As in Cocteau's film, Belle agrees to take the place of her foolish old father. Considering her other options—living in a backwater with a doddering dad and a lunkhead spouse—it might not be a bad idea. In the castle, the Beast is quickly smitten; he lavishes her with finery, food, books, and a magic mirror that will connect with anyone in the world—an 18th-century, supernatural version of Skype.

It looks like things might work out. It would be the realization of King Kong's dream to possess his Beauty. But there remains the problem of Gaston. He may be dumb, but he's ruthless and sly and has the charisma to muster a mob to destroy a scapegoat that mirrors the citizens' fears. He raises an invincible army to sweep the mismatched lovers away, except in this version, it is Beauty who saves the Beast.

CRÍTICAS DE *ALADDIN* (2019)

1.

Artículo: A movie like Guy Ritchie's *Aladdin* isn't shot — It's generated

Crítico Especialista: David Edelstein

Medio: Vulture

All hail the Disney Company, world-dominating kingdom of kitsch. When executives decided to wring even more revenue from their animated musicals by transforming them into live-action features (after stopovers on Broadway), it was with the knowledge that nothing need be left to chance, ever. A movie like the new *Aladdin* isn't shot — it's generated. It's set inside a matrix where the real and digital worlds are indistinguishable, and where actors (apart from the one marquee name, Will Smith) seem chosen for their resemblance to animated characters. In the old days, when stars — or their stunt doubles — danced along parapets and leaped over precipices, you'd admire their agility; here, you admire the seamless interweaving of real and fake. There's an unintentionally creepy undercurrent to "A Whole New World," in which the thief Aladdin (Mena Massoud) takes Princess Jasmine (Naomi Scott) on a magic carpet ride around the city of Aqaba/Agrabah — which her father, the sultan, has never permitted her to see. This *Aladdin*'s sole innovation is a feminist Jasmine who refuses to be controlled, but the song is so saccharine and the vistas are so synthetic that it doesn't feel as if she's being liberated. It feels as if yet another man is trying to engineer her responses. *Aladdin* might as well have put a VR headset on her.

The movie engineers our responses, too, and if I were a Disney stockholder, I'd be pleased at how well it hits its marks. With Guy Ritchie at the helm, it hits them hard. There's a driving, lewd Broadway energy to Ritchie's work I'd never noticed before that syncs up with this second-rate material and hurls it into the heavens — or the lower circles of hell, depending on your perspective. The movie has no down time, no moments for dreaming that would risk making audiences impatient. Ritchie evidently dreams not of magic carpets but of roller coasters, and he seems to have approached this as a Young Indiana Jones movie, *Raiders of the Lost Lamp*. My only real peeve is that he uses too many cuts in the dancing. You have to wait until the credit sequence to see entire, non-CG bodies in fluid motion. Come to think of it, that was my favorite thing in the movie.

Many raspberries were blown at the trailer that introduced Will Smith's blue genie, but Smith fits Ritchie's conception fine. He's madly eager to please. Early on, he attempts Robin Williams-like flights of fancy, but then, as if remembering he's not Robin Williams, he'll launch into a *Fresh Prince* impression — and then swing back to camp while the animators make him big or small or any size at all and juggle multiple props and costumes for him. (Smith doesn't need to be physically inventive, which is good because he's not.) He can pass for a singer. He can pass for a hooper. He didn't make me think of a summer-stock Robin Williams but a summer-stock *Beetlejuice* — with pecs. (Michael McDowell's character in the original *Beetlejuice* script possessed "vaguely Middle-Eastern features" — "spirit"-like — so we've come full circle.)

What principally connects *Aladdin*'s hero and heroine is their large and very white teeth. Massoud is personable without having much personality, but he's light on his feet (he's a convincing pickpocket) and both boyishly cute and matinee-idol handsome. (Disney's *Aladdin* owes much to the 1940 *The Thief of Baghdad*, in which there were two heroes, the springy

adolescent Sabu and the manly John Justin.) Naomi Scott — soon to be seen in the Charlie's Angels update — looks a bit like Sarah Michelle Gellar's Buffy, which makes you think that she could fight off hordes of assassins even if, in this case, she doesn't have any to fight off. She gets a new Alan Menken song that goes, "I don't want to be silent / You can't keep me quiet" — which convinced me that she had enough spirit to be sultan but needed a new rhyming dictionary. As Jasmine's lady-in-waiting, Dahlia, the charming Nasim Pedrad (of *New Girl* and *Saturday Night Live*) would be funnier if every one of her scenes didn't scream, "Comic relief!" Marwan Kenzari's Jafar has a good, nasty scene where he pitches Aladdin off a balcony, but the part is dully written: You have to think back to Conrad Veidt's Jaffar (two f's) in *The Thief of Baghdad* to remember how bloodcurdling this character can be.

I never thought I'd say these words and am horrified doing so, but I miss Gilbert Gottfried's voice as the evil bird sidekick, Iago. The new Iago, Alan Tudyk, sounds like a bird, whereas Gottfried sounds like a man who rarely changes his underwear. The problem is that Gottfried's voice beckons to a world that can't be computer-generated, at least not by the Disney Company.

2.

Artículo: 'Aladdin' review: A whole new same old world ... this time with Will Smith

Crítico Especialista: Michael Phillips

Medio: Chicago Tribune

While quality cannot be measured by minutes, the new live-action version of Disney's "Aladdin" runs 37 minutes longer than the animated 1992 film famous for Robin Williams' inspired vocal riffs and the song "A Whole New World."

And those 37 additional minutes are not high-quality minutes.

The studio has reaped the financial rewards of its aggressive recycling program ever since "101 Dalmatians" late last century. Disney's re-production schedule cranked up in earnest in 2010 with "Alice in Wonderland," and continued most recently with the weirdo "Dumbo" redux two months ago.

As stand-alones, some of these work better than others. Director Jon Favreau's "The Jungle Book" came off as a real movie unto itself, as did Kenneth Branagh's sincere, well-acted "Cinderella" (I was in the minority on that one). "Aladdin," though, feels pointless. It's cinematic karaoke. It's an ice show without the ice.

It's also and foremost an example of directorial miscasting, for this is a Guy Ritchie musical — a frantic, "Kismet"-adjacent musical — made with the lightness of touch and blithe cinematic charm you'd expect from the man behind "Lock, Stock and Two Smoking Barrels" and the steampunk "Sherlock Holmes" pictures.

What's new and different about it? A few things. Disney threw a wide net internationally in what appears to be an honest effort at multiethnic casting. All the same (and perhaps partly because of this), the studio has also run into protests from the Council on American-Islamic Relations, a Muslim advocacy organization. "The Aladdin myth," reads the executive director's statement, "is rooted by racism, Orientalism and Islamophobia. To release it during the Trump era of rapidly rising anti-Muslim, anti-immigrant and racist animus only serves to normalize stereotyping and to marginalize minority communities."

Briefly, since you've probably seen the radically better animated version, the one full of Anglos doing most of the voice work: In the mythical kingdom of Agrabah, street thief Aladdin (Mena Massoud) and his digital monkey Abu encounter Princess Jasmine (Naomi Scott) in the market one day. The snivelmeister Jafar (Marwan Kenzari), put-upon and insanely ambitious No. 2 to the Sultan (Navid Negahban), covets the golden lamp hidden in the Cave of Wonders, a few caves down from the Cavern of Unnecessary Remakes. The lamp ends up in Aladdin's hands, and out comes good ol' Will Smith in blue pigment and a ready smile.

The '92 movie's songs by Alan Menken and Howard Ashman (the latter died during production) were augmented by Tim Rice lyrics. For the live-action edition, three new lyricists went to work with composer Menken. The new material folds well enough into the existing material. Tragically little of this matters, because the musical numbers are staged and edited as if director Ritchie had never even seen a musical.

The script, co-written by Ritchie and John August, gives Jasmine a more progressive and active role in her fate as well as her political future. In his human-scale form, the genie gets a romance of his own going, sort of, with Jasmine's handmaiden Dalia (Nasim Pedrad of "Saturday Night Live"). But as with the '92 version, the new "Aladdin" must lug a heavy load of routine evil-doing, especially in its final half-hour, as Jafar's unholy lust for power gets the best of him.

Audiences, particularly younger ones, likely will focus their love, hate or indifference on the matter of how much they like Will Smith in quick-change genie mode. He's OK. He goes his own way in what, essentially, has been re-framed as a disposable action movie, interrupted by songs.

3.

Artículo: "Review: While far from vital, 'Aladdin' isn't the disastrous Disney-Will Smith remake you feared"

Crítico Especialista: Justin Chang

Medio: Los Angeles Time

"It's clumsy, but in a charming way," a palace servant declares about halfway through "Aladdin," and I'm inclined to agree. The servant, whose name is Dalia (Nasim Pedrad), is describing the sweet overtures of a man (Will Smith), she does not yet realize is a powerful genie. But she could also be talking about the movie she's in, which is all kinds of flat-footed yet wrings more high-spirited merriment than you'd expect from what is essentially a lavish exercise in cinematic refurbishment.

In that latter respect, of course, "Aladdin" is hardly alone. It's the latest of Disney's wildly uneven attempts to translate the magic of its best-loved animated classics into a heavily digitized live-action idiom. The results, which include this year's fascinatingly misguided Tim Burton revamp of "Dumbo," haven't been much to write home about lately. Even when the approach pays off—and I admit to some qualified admiration for "Cinderella" and "The Jungle Book"—the pleasurable rush of nostalgia is often accompanied by a sense of bewilderment verging on betrayal.

Disney's shareholders aside (and even that's questionable), who really wants, much less needs, these movies?

What audience is served by their busy, chintzy visuals and inferior reproductions of moments that already exist, unimprovably, in our pop-cultural memory?

“Aladdin,” directed with slick anonymity by Guy Ritchie from a script by John August, doesn’t answer these questions so much as it slyly disarms them. No one really needs this mostly middling, fitfully funny and never unpleasant movie. And the movie itself seems cheerfully aware of that fact as it deftly lifts lines, beats, characters and songs from its 1992 predecessor, every so often punching up the comedy, wrinkling the plot and injecting a dash of politically corrective subtext.

ALSO: With new versions of ‘Aladdin’ and ‘The Lion King,’ Disney straddles nostalgia and novelty »

It helps that the original, an effortlessly entertaining addition to Disney’s mid-’90s renaissance, has never been a sacrosanct cultural object on the level of, say, “Beauty and the Beast.” (This may explain why that picture’s 2017 remake felt so dismal by comparison.) Aladdin, never the most compelling of heroes, gets a handsome, serviceable new avatar here in the form of Mena Massoud. He’s not a diamond in the rough exactly, but he suits a movie whose aesthetic is pure cubic zirconium.

The music, at least, is as good as ever. A few tweaks aside —most noticeably in “Arabian Nights,” which already underwent some infamous damage control 27 years ago —the infectious songs of Alan Menken, Howard Ashman and Tim Rice have been left happily intact. As for the desert kingdom of Agrabah, it has become a glittering cornucopia of Arab cultural signifiers, overflowing with confetti and flowers, jewels and spices.

The city’s casbah is still a paradise for parkour fiends, with the wily pickpocket Aladdin performing so much jumping and flipping from one rooftop to the next, you may wonder if Massoud did his own Agrabahatics. Still, all he street smarts in the world can’t keep Aladdin and his pet monkey, Abu, from entering the Cave of Wonders to retrieve a mysterious brass lamp at the behest of the treacherous sorcerer Jafar (Marwan Kenzari).

You know the rest: After some lava-spewing sub-“Indiana Jones” pyrotechnics and a little rub-a-dub-dub, Smith’s Genie bursts forth from the lamp, ready to grant his new master three wishes. His dazzling sleight-of-hand illusions, with which he disguises Aladdin as a prince from a faraway land and a possible suitor for the hand of Princess Jasmine (Naomi Scott), give the picture a comic lift and also throw some of its pleasures into relief. This “Aladdin” may deal proudly and unapologetically in secondhand wares, but it’s worth remembering that even borrowed magic has its uses.

The Genie, of course, was the original movie’s manically entertaining *raison d’être*, and he was also the source of much of the early concern swirling around the remake. It was clear that no one could match the gale-force comic impact of Robin Williams, whose dazzling bursts of vaudevillian lunacy and his ability to shift from one goofy persona to the next were ideally suited to the speed and dexterity of hand-drawn animation. Finally, here was a medium that could keep pace with him.

Live action is in some ways a slower, more cumbersome medium, which suits Smith just fine, his own moments of song-and-dance lunacy being neither as frequent nor as inspired. When he

sings “You ain’t never had a friend like me,” it’s hard not to recall Williams’ much more elaborate version of the number and smile at the irony. But Smith’s interpretation has its sneaky pleasures. He makes a less quippy and in some ways pricklier Genie, less inclined to coddle Aladdin and more prone to doling out the kind of romantic advice that might remind you of the professional love guru Smith played in “Hitch.”

“But —but he’s blue!” you might protest, perhaps having seen the ghastly looking early stills. Well, yes, he is, though not all the time, fortunately, as the plot requires the Genie to blend in and pass himself off as Aladdin’s manservant. The occasional sight of him in jolly-blue-giant mode, with all manner of gold jewelry adorning his bulging cerulean torso, offers a brief, welcome jolt of the grotesque. Fantasy can be a vehicle for wonderment, yes, but weirdness too.

The rest of “Aladdin” cleaves to more straightforward lines, even as it tries to give the supporting characters greater complexity and political awareness to match their flesh-and-blood makeovers. Jasmine now has ambitions to defy the patriarchal order and succeed her father (Navid Negahban) as sultan, as she declares in the film’s lone new song —a courtyard power ballad that Scott delivers with show-stopping conviction. It’s a rousing display of storming-the-gates feminism, if also by now a somewhat perfunctory, performative one.

A genuinely bold notion of progress might have put the magic lamp in Jasmine’s hands for at least a spell. But instead it falls again to Jafar, moderately reconceived as an ambitious former “street rat” himself who wants to transform Agrabah into a conquering empire. For all that, he is a touch less sinister and more human —and, as played by Kenzari, considerably more attractive —than his hook-nosed cartoon counterpart.

Glowing villains and comically exaggerated facial features have of course always been staples of Disney animation, though not every such film has taken it upon itself to depict a culture so often demonized and misrepresented in popular entertainment. In the case of this live-action “Aladdin,” you sense that extra care and sensitivity has been taken to avoid the usual menacing-Arab clichés, even at the risk of replacing a few nasty, snarling stereotypes with happy, upbeat ones.

The upgrades here are primarily cosmetic, which is no reason to discount their pleasures. There’s an infectiously entertaining dance number in which the Genie manipulates Aladdin’s body like a marionette, allowing Massoud to show off some deft physical slapstick. Some of the original comedy bits are genuinely winsome, Pedrad’s sly and sardonic performance as Jasmine’s servant Dalia included.

As for the central romance, the filmmakers know to leave well enough alone and let happily-ever-after take its course. When Aladdin takes Jasmine out for a spin on his magic carpet, you’re reminded that “A Whole New World” never gets, well, old.

4.

Artículo: ‘Aladdin’: Will Smith is the live-action movie’s best special effect

Crítico Especialista: Peter Travers

Medio: Rolling Stone

Guy Ritchie's family-friendly, CG-enhanced live-action version of Disney's animated hit surprises in all the right ways.

Did Aladdin just get woke? Looks like it. It's an inspired choice to cast Guy Ritchie's live-action version of Disney's 1992 animated hit with persons of color. That's Will Smith as the Genie, embodying the character Robin Williams brought to hilarious vocal life in 1992 and doing the role proud. Mena Massoud who plays Aladdin, has roots in Egypt. Naomi Scott, who plays Princess Jasmine, is of Indian descent. Nasim Pedrad, as her handmaiden, Dalia, was born in Iran. And Marwan Kenzari, as villainous Jafar, is partly Tunisian. An Arabian nights fantasy filled with brown-skinned actors? Will wonders never cease?

That the movie itself is a treat, beyond its good intentions, is icing on the cake, though clichés and ethnic stereotyping still sneak in. Ritchie, best known for action pulverizers like *RocknRolla* and *Lock, Stock and Two Smoking Barrels*, doesn't pull out the heavy ammo in this family-friendly, PG enterprise. But he does give the story a kineticism that helps when you're trying to match what animation can do. That's mostly a losing battle, but the impulse is solid.

The actors help enormously. Massoud, so good on TV's *Jack Ryan*, is a live-wire as Aladdin, who swings through the streets of Agrabah like an acrobat while singing the Alan Menken/Howard Ashman-Tim Rice score. His "One Jump Ahead" has a swirling energy you won't find in the musical version currently on Broadway. Aladdin does have a problem: He yearns for Jasmine, a princess far beyond his pay grade. You won't recognize Jasmine from her cartoon origins. She no longer dreams only of love; she'd like to succeed her father the sultan (Navid Negahban) and make decisions for her country. She even gets a new song, "Speechless," with lyrics from *La La Land* Oscar winners Benj Pasek and Justin Paul. And Scott makes the most of it.

How do these two opposites come together? The Genie, of course. Smith plays him human-sized and later as the CG-enhanced marvel that pops out of a lamp when Aladdin gives it a rub. Genie has only three wishes to grant, and you can't wish for more wishes. For starters, Aladdin wishes to be a prince worthy of wooing Jasmine. And Ritchie pulls out all the stops in "Prince Ali," a circus-like production number. Smith, however is the movie's best special effect. He brings a *Fresh Prince* sass to the role and wisely never tries to imitate the inimitable Williams. Putting his own spin on Genie's big song, "Friend Like Me," Smith is a comic blast. His scenes with Massoud have a scrappy charge that lift the mood when the plot mechanics get heavy.

And they do weigh things down at midpoint when Ritchie and co-screenwriter John August lose their spark to get care of franchise business. The romance angle works fine, especially when Aladdin and Jasmine ride a magic carpet (love that CG carpet) and duet on the Oscar-winning "A Whole New World." But ginning up a love story for Genie and Jasmine's maid seems like padding. And never once do you think that Jafar is evil enough to hold back a happy ending.

Still, every time Aladdin drifts into bland or the songs take on the static feeling of a Broadway musical that's been running too long, Ritchie and the actors spring soaring, tumbling, freewheeling surprises that feed our rooting interest. Did we really need another live-action remake of a Disney classic? Maybe not. But what's there goes down easy.

5.

Artículo: Deep focus: Aladdin

Crítico Especialista: Michael Sragow

Medio: Film Comment

Disney's remake of Aladdin features human actors and digital creatures, but don't call it "live-action." Maladroit and overlong, its resting state is moribund. The digital accoutrements of Will Smith as the Genie imprison him as much as the wild 2-D caricature art of the Disney cartoon liberated Robin Williams. Director Guy Ritchie (who shares script credit with John August) told Entertainment Weekly that he envisioned "a muscular 1970s dad . . . He was big enough to feel like a force—not so muscular that he looked like he was counting calories." I guess the final product is true to this vision of Papa Joe Six Pack sporting blue skin, a tightly woven top knot, and a beard that looks like a chin knot. But what does a 1970s dad have to do with a cartoon produced in 1992, or a pop superstar like Smith, who broke out in the '80s and '90s, or a piece of Middle Eastern folklore that dates back to antiquity?

Influenced by the curling line of Al Hirschfeld's quill-and-ink drawings, Williams's Genie had a protean shape: improbably top-heavy, with a bulging torso trailing down into wisps, and a malleable mug. A quick-change artist and mimic who expressed his darting thoughts with lightning impersonations of everyone from Arnold Schwarzenegger and William F. Buckley Jr. to Arsenio Hall and Ed Sullivan, Williams's Genie introduced Disney to the untamed adolescent id. Smith's Genie is more like a cool uncle past his prime. He's perfectly (pardon the expression) genial. But where Williams was eruptive, Smith is self-conscious from the moment that rapscallion Aladdin (Mena Massoud) summons him by rubbing the magic lamp. "You really don't know who I am?" he asks. "Genie, wishes, lamp, none of that ringing a bell?" In Williams's opening spiel he introduced himself as "The often imitated but never duplicated Genie of the Lamp." You can say that again.

I loved John Musker and Ron Clements's animated feature, but I hadn't seen it since it opened. (I took another peek after seeing this version.) They did such a good job of injecting humor into its diverse parts—fairy-tale and adventure sequences, camp excesses, Broadway/Hollywood setpieces—I'd forgotten that it was a musical comedy until I saw the remake. In the Musker-Clements cartoon, when Aladdin takes Princess Jasmine on a magic carpet ride in "A Whole New World," they startle an Egyptian worker, who accidentally knocks the tip off the nose of the Sphinx. Nothing that playful happens here. In 2019, Jasmine (Naomi Scott) wouldn't be considered a role model if she simply wanted to wed Aladdin, the Robin Hood-like street thief she loves, instead of agreeing to an arranged marriage with a prince. Now she also wants to follow her father to the throne as the Sultan. I'd say more power to her if she didn't periodically stop the movie cold with her proclamations of personal empowerment and solidarity with her people. A social-political epiphany—that's what Ritchie and company feel will complete the fantasy escape of "A Whole New World."

As a musical director, Ritchie is all thumbs and big toes. He tries to turn each number into anything but a song-and-dance. Aladdin's tumbling showpiece no longer skips and prances between athletic leaps as the handsome urchin stays "A Step Ahead" of the law. It's just a demonstration of parkour. When the script does suggest a choreographic idea, such as the Genie, by wizardry, manipulating Aladdin's body so it looks as if he's dancing, Ritchie fails to build the gag rhythmically. The only way he can get a laugh, as the dialogue later acknowledges, is to go "over the top." (When Smith pops a rap dance move in "Prince Ali" or "Friend Like Me," it's so affected that it takes the hip out of hip-hop.)

Because of the uninspired digital and physical landscapes and effects, the film appears cluttered and unfinished. The entrance to the Cave of Wonders where the lamp is hidden—in the cartoon it's a tiger's head with a jaw as wide as a hippo's—looks like a generic papier-mâché big cat. Even the most promising CGI figures prove disappointing. Aladdin's sidekick Capuchin monkey, Abu, is initially intriguing, part enfant terrible and part wise old man, as if he's going through first and second childhood simultaneously. By the end, no one reckons how to give the tiny ape an outsize personality. Comedian Gilbert Gottfried enjoyed a career high point as the shrieking, derisive Iago, pet parrot and top lieutenant of evil vizier Jafar, but Gottfried's replacement, Alan Tudyk, gets little to say and doesn't even nail the obvious parroting jokes. The standout performance in Ritchie's film comes from Saturday Night Live veteran Nasim Pedrad as a fresh character, Dalia, Jasmine's handmaiden and BFF. She wins over the audience with crackerjack timing that also makes emotional sense. As a palace servant, Dalia thinks about life more than she experiences it, so she doesn't pause for a nanosecond at an unexpected chance for happiness, even with an unreliable being.

Scott as Jasmine and Massoud as Aladdin, on the other hand, fall into the traps of emblematic characters. They're playing Young Adult paragons of spunk and virtue (Scott) and resourcefulness and positive thinking (Massoud). Alan Menken, who composed the cartoon's score with lyricists Howard Ashman and Tim Rice, teams up with contemporary lyricists Benj Pasek and Justin Paul (*La La Land*) to give Jasmine a power statement called "Speechless," in the showstopping manner of *Wicked* or *Frozen*. She declares that she won't be silenced, you can't keep her quiet—if you try to suffocate her, she'll breathe—and, in short, she won't "go speechless." Ritchie and company are so intent on making messages like these clear that the movie blimps out to 128 minutes; the cartoon was a fleet 91. This Aladdin needs more wit and less bombast.

6.

Artículo: A decent Aladdin remake? You wish

Crítico Especialista: Kameron Austin Collins

Medio: Vanity Fair

Will Smith does what he can, but Guy Ritchie's perfunctory Disney re-do doesn't have the original's magic.

Thank God for Will Smith.

The beats of Disney's new live action remake of Aladdin are all pretty much unrevised and familiar from the 1992 animated classic. A street urchin named Aladdin steals food and gets chased through the streets by a royal guard; then he saves a princess disguised as a civilian, and gets wrapped up in a cute tale of love, loyalty, a treacherous Grand Vizier named Jafar, and a rambunctious blue genie with a few show-stopping tunes up his manacled sleeves.

But despite its familiarity, something is amiss in Guy Ritchie's soapy, bland rehash. The original Aladdin was just over an hour and a half long. The new one is a sleepy 128 minutes—which means that you can sense when the movie is dragging and missing its previously well-honed marks. When you're wondering why the songs and pictures onscreen just don't seem to pop the way they once did; when you can't quite figure out what it is that the new film's flesh-and-blood stars, Mena Massoud and Naomi Scott, seem to lack compared to their animated

counterparts—don't worry: it isn't just you. Disney's recent effort to cash in on brand loyalty by remaking its most legendary animated films as overlong, live-action snorefests was misguided from the start, and *Aladdin* is simply more proof of that.

That is, until Smith shows up—taking up the Genie's mantle from the incomparable Robin Williams. It isn't so much that he saves the movie; sinking ships can't be saved. But their passengers can—and in this case, Smith is the lifeboat leading us to a more pleasurable film, one where it doesn't so much matter that the sets look cheap, to say nothing of the CGI keeping Smith's head plastered on a floating blue body.

None of that stuff rankles as much when Smith is around, because Genie — as was the case in 1992 — is the best thing in the movie. He's the only character with wit, the only one whose heart isn't wrapped up in an attractive but straightforward case of puppy love (though the new movie does its damndest to change that). He's the only character whose inner life seems to count for something, and whose fate — whether or not he'll ever be free of the slavery of being a genie — carries genuine suspense.

Smith takes the role, which, as written, still probably owes too much to the Williams original, and does what he can with it — cornily so, though anyone who follows him on Instagram should expect as much. Most of the songs in this new *Aladdin* are copped from the original, as expected, and no one will blame you if you doze through the movie until “Friend Like Me” and “Prince Ali” pop up. *Aladdin* is technically a musical, but Ritchie's approach to these tunes is only good when it's copying the original's gags. But even as the song and dance numbers are, like the rest of the movie, buried in the physical and logical constraints of live-action, Smith still has fun with them. His take on “Prince Ali” has hints of Smith's own “Gettin' Jiggy With It” era — meaning you'll laugh — and his dialogue is peppered with all varieties of sass and dad humor.

As I said: Thank God. Because nothing else about this movie works. The 1992 *Aladdin* was an Alan Menken/Tim Rice/Howard Ashman collaboration, one of the high points of the Disney Renaissance. It is consummately strange that in 1992, an enthralled American public went to see an animated blockbuster based on a Middle Eastern folk tale — which, by the way, came with its own compromises. Roger Ebert once pointed out that most of the Arab characters in the original “have exaggerated facial characteristics—hooked noses, glowering brows, thick lips,” whereas “*Aladdin* and the princess look like white American teenagers.”

It's apparent that few lessons were learned in the making of this new movie—which, with its American accents and Glee vibe, is even more pitched to an American audience that demands international cultures meet us where we are, rather than the other way around. Massoud's charmless *Aladdin* comes off as a Zack Morris wannabe but without the swagger — until Smith shows up and works his magic to manufacture an actual personality for not only the character, but the actor.

Scott's Jasmine is more interestingly written this time around, but only on the surface. Rather than being a bored princess chilling with her tiger and waiting for a decent marriage, she's an ambitious young woman who thinks she, not whoever she marries, should be the heir to her father's throne as sultan. The movie has its heart in the right place, but the follow-through is embarrassing: a new song in the form of a banal girl power anthem that springs out of nowhere and throws the movie out of whack, expanding its runtime unconscionably — and yet, somehow, still leaving Jasmine as vague as she was before all the hoopla.

Aladdin was always about its supporting cast, so whatever. You want the love story to work; you want “A Whole New World” to really kick you in the gut with an overdose of romantic feeling. It doesn’t, but that’s fine—because waiting in the wings, there’s a talking parrot, a magic carpet, a genie, and a villain who, in the original, came off like a dark-hearted Prince impersonator. Aladdin and Jasmine’s romance is nice enough, and their songs earn the space they’ve burrowed into our collective brain. But their plot still mostly meant to be a beautiful scaffolding for personality that gets squeezed in at the margins. (Kudos to Marwan Kenzari’s soft-spoken, eerie Jafar, the second best thing in the film.)

Let’s be honest. People: they just aren’t as fun to watch as cartoons. They simply aren’t as, well, animated. They don’t swoon with the same larger-than-life feeling; their surroundings — actual buildings, actual sand and dirt — don’t pop with the same texture or beauty, not even in the best hands. That’s doubly true if we’re comparing them to some of the best hand-drawn animation in the business, which Aladdin — to say nothing of *Beauty and the Beast*, *Cinderella*, and the other Disney features that have been reduced to dull remakes in recent years — had in spades.

It’s a shame that the most essential animation studio in the world — which is now the most powerful studio in the world, full stop — doesn’t seem to remember what makes its own movies worth watching. How could it be that Disney, of all companies, doesn’t understand why we watch cartoons? But never mind. There’s money to make, and I don’t doubt that Aladdin will make its share—though it’d be telling if it doesn’t.

7.

Artículo: 'Aladdin': Review

Crítico Especialista: Tim Grierson

Medio: Screendaily.com

Will Smith takes centre stage in Guy Ritchie’s live-action remake of Disney’s classic animation.

Sometimes dazzling but more often workmanlike, the live-action Aladdin accomplishes its modest goal to be a faithful, supersized re-creation of the original animated film. But for all the money and creative energy spent on this facsimile, director Guy Ritchie’s tale of a thief, the princess he loves and the genie he befriends seems like a waste of this peculiar brand of cinematic magic. Will Smith does what he can to temporarily distract viewers from their memories of Robin Williams as the wish-granting supernatural being, and Alan Menken’s songs remain sublime. But despite Aladdin’s occasionally arresting moments, this remake’s most potent element is its intentional air of *déjà vu*.

For a movie about a rascal who learns to be brave for the princess he loves, this remake risks very little.

Disney will be hoping for grosses more closely aligned with those of its live-action *Beauty And The Beast* (\$1.3 billion worldwide) than its disappointing *Dumbo* (currently \$340 million). The enduring popularity of the 1992 original will certainly help, as will Smith’s marquee value. The only question is whether Aladdin can top some of Disney’s other recent remakes, including the forthcoming *The Lion King*.

The film stars Mena Massoud as Aladdin, a poor thief in Agrabah. This charming young rascal, whose best friend is his loyal monkey Abu, encounters the bewitching Jasmine (Screen Star of Tomorrow 2015 Naomi Scott), not realizing she is the princess. They have an instant spark but, because he's not royalty, he can never hope to marry her. Fate intervenes, however, when he comes across a magic lamp, which contains a genie (Smith) who will grant him three wishes.

To complain that this new Aladdin mostly follows the original's storyline is to be unaware that this is precisely Disney's strategy. As with its live-action *Beauty And The Beast*, Ritchie's Aladdin adds a couple of new plot wrinkles and some new songs, but the idea is to transport a beloved classic into three dimensions. Innovation means less than reverent mimicry, a respectful colouring within the lines.

For his part, Ritchie gives Agrabah an eye-candy opulence, while Massoud and Scott literally flesh out their characters although, as in the animated movie, their love story is sweet without being particularly memorable. In a nod to feminism, Ritchie and co-writer John August envision Jasmine as an outspoken, poised leader, and Scott has the fire to make those changes to the character resonate.

Still, Aladdin's centrepiece personality remains the genie who, in the original, was brought to amusing life by an improvising, quick-witted Williams. The Oscar-winner's passing adds an air of melancholy to the remake, although Smith supplies his own brand of sass without worrying about copying Williams. (If the original genie was a motor-mouthed ham firing off a million celebrity impressions, Smith's gets by on deadpan attitude.) The character is so iconic that's it's probably inevitable that Smith can't fully inhabit the role — although the effects work is suitably accomplished — but he manages to be a funny, sympathetic jester.

The film's best songs soar all over again, and booming versions of 'Friend Like Me', 'Prince Ali' and 'A Whole New World' are among Aladdin's clear highlights. While none of these new takes best the originals, they're just barely different enough that they may allow some fans to feel like they're getting alternate takes on Disney chestnuts. And give credit to choreographer Jamal Sims, who deftly fills the screen with movement and energy during a few lavish dance numbers.

Unfortunately, what was lacking in the 1992 film isn't improved here — and the remake's desire to do everything a little bigger ends up with a film that's meant to play in giant multiplexes, wowing large audiences with its scope and scale. The obvious downside is that this Aladdin lumbers during its quieter moments. Massoud is awfully appealing, but the character remains a little simplistic. And when Aladdin and Jasmine start to fall for one another, their cute rapport is undercut somewhat by the rather clichéd wrong-side-of-the-tracks romance.

Of course, some may simply enjoy the sheer bulk of entertainment that Aladdin unloads. But its regurgitation of incidents and musical sequences too frequently feels dutiful, as do the film's themes of honesty, loyalty and standing up for what's right. Sometimes, Aladdin throws a delightful curveball, like Nasim Pedrad's scene-stealing role as Jasmine's servant and pal. But for a movie about a rascal who learns to be brave for the princess he loves, this remake risks very little.

8.

Artículo: Film review: Will Smith in ‘Aladdin’

Crítico Especialista: Peter Debruge

Medio: Variety

Will Smith steps into Robin Williams’ shoes, bringing fresh attitude to the role of the Genie in Guy Ritchie's high-risk, mostly rewarding live-action remake.

Of all the characters in Walt Disney Studios’ canon, is there any more animated than the Genie from “Aladdin”? In 1992, old-school cartooning seemed the only way to keep up with comedian Robin Williams’ rapid-fire sense of humor and free-associative gift for improvisation. Much of the appeal of the original “Aladdin” came thanks to the ingenuity of its animators, led by Eric Goldberg, who used the medium to transform the mile-a-minute wish-meister before our eyes — as in one memorable moment when he cycles through caricatures, from William F. Buckley Jr. to a Marine Corps drill sergeant, kissy-lipped Yiddish bubbe, and back-from-the-dead Peter Lorre. The beloved character’s elastic quality makes “Aladdin” perhaps Disney’s most daunting live-action adaptation yet, to say nothing of how Hollywood’s growing awareness of representation issues renders the original highly “problematic.”

Without Williams, or the near-infinite flexibility of hand-drawn animation, the challenge becomes how to translate such an elastic character to the world of flesh-and-blood actors. Instead of casting another white actor to play a character in an Arabian-set story, hyper-kinetic “Sherlock Holmes” director Guy Ritchie goes a different route, inviting Will Smith to bring the cocky hip-hop swagger of his early career to the role, while CG-swelling the actor’s muscles to match. Call it “Aladdin and the Fresh Prince of Ababwa” — which could well have been Ritchie’s pitch for a still largely stereotype-driven project that seems to work best when it’s not directly emulating the cartoon that came before.

It took Walt Disney Studios the better part of a century to build a library filled with what the world thinks of as animated classics, and less than a decade to pillage that catalog in service of all these entertaining but clearly unnecessary live-action remakes — movies that, from the looks of things, will not stand the test of time, but have proven awfully profitable in the short term. The fact that in 20 years, fewer people will be watching his “Aladdin” than the 1992 cartoon seems to motivate Ritchie (who shares screenplay credit with John August) to make the film reflect the moment.

That’s evident from the opening scene, as Smith sings a fresh version of “Arabian Nights” in which the word “chaotic” updates the original song’s culturally insensitive “It’s barbaric, but hey, it’s home” lyrics. (This framing device also pays off an idea intended for, but never implemented by, the 1992 cartoon, in which it makes sense why the Genie is singing this particular number in human form.)

More importantly, the 1992 movie’s wide-eyed but underwritten Princess Jasmine now has ambitions of her own: As embodied by Naomi Scott, she’s no longer just a beauty to be won by “diamond in the rough” street urchin Aladdin (here played by Mena Massoud), but a restless and frustrated young woman who sees herself as a potential successor to her father the sultan (Navid Negahban). If Will Smith’s Genie seems bigger and potentially more powerful than Williams’ did, then the opposite goes for the power-hungry Jafar: Dutch actor Marwan Kenzari may be a handsome alternative to the animated version’s effete vizier, with his pencil

moustache and Sophia Loren eyes, but he no longer looms large enough to feel like much of a threat.

In the 27 years since the cartoon was first released, Disney's "Aladdin" has been reinvented once before as a live-action Broadway musical (a natural, considering the cartoon's show-tunes-powered format). Ritchie's approach benefits from that adaptation. Reteaming with composer Alan Menken, who's assisted here by "La La Land" lyricists Benj Pasek and Justin Paul, the director borrows many of the ideas from the stage version and ports them back over into the iconic visual world of the animated film — adding an over-the-top Bollywood-style spin to the film's biggest production numbers.

It's great to see Smith in comedic mode again, and smart of the team to base the Genie's personality on the star's brand, rather than imitating what Williams did with the role. Even in cases where Smith is quoting directly from the original, his persona comes through loud and clear as this blue-hued, CG-enhanced master of ceremonies. If anything, it's the stage Genie whose influence comes through, for it was on Broadway that the Genie was first played so flamboyantly (James Monroe Iglehart earned a Tony for that fresh interpretation). Smith builds on that approach, affecting the diva-like attitude of a demanding fashion designer.

The character isn't gay per se; in fact, the Genie gets a romantic subplot of his own, involving Jasmine's handmaiden, Dalia (Nasim Pedrad). Watching Smith's performance, however, one could certainly make the case that the closet can be even more confining than a magic lamp — although kids will see the character's prancing as a kind of silly clowning, which it certainly is.

Frankly, "Aladdin" could have used one of those "queer eye" makeovers, as the production design, costumes and choreography all look garish compared with the relatively classy and consistently elegant aesthetic that an openly gay musical director such as Bill Condon brought to his "Beauty and the Beast" adaptation. But when it comes to reinventing Disney cartoons, it's still kitsch as kitsch can. Here, the outfits are lovely — especially Jasmine's teal-toned wardrobe, though it's a shame to cover up Aladdin's trademark bare chest (and the character's hairpiece doesn't do the dimple-cheeked Massoud any favors). Hollywood has been using Arabian stories as an excuse to show skin since Rudolph Valentino made "The Sheik" and Douglas Fairbanks Jr. played "Sinbad the Sailor." One can imagine Ritchie's version pretty much earning the fundamentalist seal of approval.

Where the director really shines is in melding practical elements with virtual ones. Whether making Smith's computer-enhanced and cerulean-skinned Genie look natural sharing the screen with Aladdin or swooping the camera along magic carpet rides through virtual sets, Ritchie's style embraces the kind of expressionism needed to pull off such a fanciful tale. The sequence featuring "A Whole New World" actually feels more timeless here by virtue of its extreme stylization, whereas Smith's "Prince Ali" number has the more dated feel of an elaborately staged 1950s showstopper.

Audiences know these Disney classics so well that any live-action adaptation succeeds or fails by how closely the filmmakers choose to adhere to the original. From the start, "Aladdin" demanded at least one major change: As a story inspired by "One Thousand and One Nights," the cartoon was an Arabic folktale as reinvented by white guys, which means that any contemporary version would need to cast people of color in the roles. Smith will get the majority of the attention, bringing so much of his own brand to the Genie (he even calls out his

own name in the end-credits song). Yet Scott commands her share of respect as Jasmine, reinventing the character via the movie's contemporary-sounding "Speechless" — the closest thing to a female empowerment anthem Disney has given us since Queen Elsa let it go in "Frozen."

9.

Artículo: Will Smith is a genial Genie in live-action 'Aladdin'

Crítico Especialista: Ty Burr

Medio: Boston Globe

Here's the thing about Disney's "live-action" remakes of its animated classics: The new versions may be bigger, louder, and more lavish, but they'll never be original. The thrill of first impact is gone —it isn't even part of the business plan. These movies exist to keep the company's intellectual property forever relevant and eternally profitable, because the movies are the widgets that allow all the other parts of the empire to keep spinning. If that means the movies have to be good for that to happen, well, that is part of the business plan.

So even a doubter has to acknowledge that the revamped "Aladdin" —a film that has no earthly reason to exist given the continued existence of the 1992 animated original —is an acceptably entertaining two hours-plus at the movies and occasionally a bit more. It's a road-show remake, with an engaging but anonymous cast (one big honking star excepted) that works hard to be seen and heard against the heavily digitized backdrops. At its best, "Aladdin" 2.0 re-creates the exhilaration of that initial magic carpet ride with all the pixels it can muster. At its worst it's an ethno-cultural mosh-pit that never quite leaves the central plaza at Disney World.

Also, this: Why even bother with an "Aladdin" that doesn't feature Robin Williams? His big blue Genie, a cartoon creation built around the comedian's whipsaw voice-over improvisations, arguably remains Williams's finest onscreen hour and it lifted the animated version to an exalted level. In the remake, we get Will Smith, also rendered blue and with his bottom half a smoky haze. He's fine, he's cool, he's Will Smith, and on top of that, it's an actual performance, but he's not Robin Williams and he thankfully doesn't try. It's like being in the presence of a congenial host rather than being present at genius.

As Aladdin, the wily street thief of Aqaba, we have Mena Massoud, and as Princess Jasmine, newly empowered with a wish to become the next Sultan, we have Naomi Scott. Both are relative newcomers with Broadway-belter voices and, more important, real camera presence —in their scenes together, you feel "Aladdin" come to genuine rather than pixellated life. (The "Whole New World" midnight carpet ride reprise is magical because of their chemistry, not the effects.)

If the two leads are more than theme park character actors signed up for the big show —and Smith is a star and knows it —the same can't be said for the movie's Jafar (Marwan Kenzari), a dastardly but fatally drab figure wielding a papier-mache cobra scepter. Where's the majestic eeeevil of the animated version, itself based on Conrad Veidt's Jafar in the 1940 classic "The Thief of Baghdad" (from which the 1992 "Aladdin" and, by proxy, this one, swipe more business than is properly acknowledged)?

Also missed: Gilbert Gottfried's hench-parrot Iago, replaced by characterless squawks courtesy of Alan Tudyk. But the digitized monkey sidekick, Abu, is an improvement, and comic actress

Nasim Pedrad in the newly created role of Jasmine's handmaiden Dalia has more and better material to work with than she ever got in five years of "Saturday Night Live."

The director, surprisingly, is Guy Ritchie, he of manic manly movies like "Lock, Stock, and Two Smoking Barrels," the Robert Downey "Sherlock Holmes" series, and the excruciating "King Arthur: Legend of the Sword." He keeps the elephants moving on time and goes appropriately big on the boffo musical numbers "Friend Like Me" and "Prince Ali," gargantuan explosions of color, dancing extras, and CGI wizardry. (The original songs by Alan Menken and lyricists Howard Ashman and Tim Rice have been retained, with one new number for Jasmine, "Speechless," by Menken and Benj Pasek and Justin Paul of "La La Land" and "Dear Evan Hansen.")

Other than a smattering of parkour in the marketplace sequences, Ritchie keeps his cynical light under a bushel. This "Aladdin" has more action-movie energy (and scary touches) than the cartoon, but it wants to be as broad in market appeal as possible, and it often succeeds.

There's more than a little irony in this latest version of a fairy-tale set in a Muslim fantasyland coming out at a time when actual Muslims are vilified by a fair percentage of the people who will probably applaud this movie. And forget about ethnic accuracy in an "Aladdin" that putatively takes place in an Arabian desert kingdom yet features borrowed Bollywood-isms up to and including a spirited nautch dance. Disney has always been a cultural leveler when not an active steamroller of original and shared cultural properties, and they'll continue to be as long as there's money and market share in it. (Next up, in July: a revamped "Lion King.")

With "Aladdin," they've done the leveling with just enough style and pizzazz that most moviegoers won't care that it's a retread, and the leads are good enough to make you hope they'll go on to something real. But to expect fresh goods from the Mouse House these days requires a lot more than three wishes and a big, blue genie.

10.

Artículo: 'Aladdin' comes (mostly) to life in Disney's latest remake

Crítico Especialista: John Anderson

Medio: America

No joke: There was a moment during "Aladdin" when I thought, "This would have made a terrific animated movie." Then I came to my senses. But the truth is, there is no way Disney can get out of its own way, not while exploiting its back catalog with such ruthless abandon.

This is not to say that the new, live-action version starring Will Smith as the Genie, Naomi Scott as Jasmine and Mena Massoud as the "street rat" of the title, is actively bad. It is too long, and the best parts repeat verbatim the highlights of the animated original—a quasi-classic that very much helped define the Disney Renaissance of the '90s. (It immediately followed the 1991 masterpiece "Beauty and the Beast" and preceded "The Lion King" of 1994.)

There is no way Disney can get out of its own way, not while exploiting its back catalog with such ruthless abandon.

And before this review goes any further I should make note of one thing: The 6-year-old consultant I brought to this new "Aladdin" was literally on the edge of his seat for the entire

film, ignoring most of the Alamo Drafthouse pepperoni pizza before him, and had to be pried out of his seat during the closing credits.

However: If you are not 6, you may have problems. My biggest argument is with the look of the film—a bit cheap, claustrophobically shot and with no visual style or intelligence to speak of. Why choose as your director Guy Ritchie—famous not only for having been Mr. Madonna but for such antic-cum-frantic action films as “Lock, Stock and Two Smoking Barrels” and “Sherlock Holmes”—if it is going to end up being such a visually anodyne affair? The editor James Herbert, as if to take a necessary breath, cuts away regularly from the relentlessly constrained dialogue scenes to the CGI-generated skyscape of Agrabah, the pastel-hued kingdom where our hero and his monkey Abu ply their thievish trade and where the malevolent Jafar is trying to wrest rulership from the Sultan, father of Jasmine, who escapes the “protection” of the palace one day, meets Aladdin and sets the whole thing in motion. The point is, the perspective is largely static, and the effect is slightly suffocating.

Why choose as your director Guy Ritchie—famous for such action films as “Lock, Stock and Two Smoking Barrels”—if it is going to end up being such a visually anodyne affair?

Then there is the star of the film, who is, emphatically and definitely, not Massoud as Aladdin but could have been Scott (“Power Rangers”), who is stunningly beautiful though she sings with a voice one might have heard at theater camp. One of the new songs is the liberation anthem “Speechless,” which is not about being deprived of a voice but getting one. It makes no more sense as I write this than it did last night.

But back to Smith: The star is inhabiting what was perhaps the late Robin Williams’s greatest film role—nothing else the comedian ever did captured his hysterical comic genius so well, unless it was one of his early stand-up routines on “The Tonight Show.” Smith is pure charm, sings well enough (there are no Pavarottis in this thing) and really plays it all rather campily, the Genie’s smoky lower region constant a-swivel and his delivery slightly epicene. It is quite a fascinating approach. But while “Aladdin” does make efforts to put people with actual Middle-Eastern roots in this Middle-Eastern story, having an African-American play an enslaved genie, ultimately for laughs, might just rub the wrong nerve among certain audiences. The 6-year-old didn’t care; I didn’t think about it until later. But it’s there. Someone should have thought twice about it and, knowing Disney, probably did.

At the same time, the enslavement of the Genie is also the vehicle for the film’s most redeeming message, which is about what one does with power. Jafar uses his, when he gets it, for self-gain and the oppression of others. Aladdin—whom the genie transforms into Prince Ali, thus instigating Jasmine’s romantic interest and one of the better Alan Menken songs in the repertoire (“Prince Ali”)—promises he will use his third wish to set the Genie free. When push comes to shove, though, he has his doubts. So do we. “Aladdin” lards lots of new material on what was probably as close to a perfectly structured film as you are going to find, although at least one addition actually adds something: The Genie is given a love interest in the person of Jasmine’s handmaiden, Dalia (Nasim Pedrad), and that subplot provides the most refreshingly human element in the film. The nonhuman element (Abu) is great; there is also a perfectly charming Magic Carpet. There is just an unfortunate shortage of magic.

Artículo: ‘Aladdin’ remake is missing original’s energy

Crítico Especialista: Peter Rainer

Medio: The Christian Science

Even the magic carpet looks bummed out in the Disney remake of ‘Aladdin,’ directed and co-written by Guy Ritchie.

Please forgive the pun, but the new Disney “Aladdin” rubbed this critic the wrong way. This film – about a street urchin who frees a wish-granting genie from a lamp and transforms himself into a prince in order to win the heart of a princess – continues the studio’s highly dubious trend of remaking its animated hits as live-action extravaganzas. This may make commercial sense but in every other respect, the results don’t begin to measure up to the animated originals, some of which weren’t exactly classics anyway.

Take, for example, the rejiggerings of “The Jungle Book,” “Beauty and the Beast,” “Cinderella,” and “Dumbo.” None of these live-action iterations came close to the visual inventiveness or wit of their sources at their best.

The 1992 “Aladdin” was not even top-drawer Disney animation, but it showcased Robin Williams’ Genie in perhaps the best and funniest animation performance of all time. Guy Ritchie, who directed and co-wrote the new version, is a specialist in cacophonous, ultra-violent crime capers (“Lock, Stock and Two Smoking Barrels”) so it’s not clear why he was chosen to direct a children’s classic, and a musical to boot. (Most of Alan Menken’s original score, plus a new, unexciting song, “Speechless,” are back.) No big surprise that the musical numbers in “Aladdin” are cloddishly staged by Ritchie. There are no speeding cars, no brass knuckles, no firepower to juice things up.

As Aladdin and Princess Jasmine, Mena Massoud and Naomi Scott are so flavorless and squeaky-clean that they might almost be mistaken for CGI effects, of which there are plenty in this film, almost all of them cheesy. As the princess’s handmaiden, Nasim Pedrad at least has the comic timing that the rest of the cast, including, surprisingly, Will Smith, conspicuously lack. Smith understandably didn’t want to compete with Williams, but as the big, blue, top-knotted Genie, he’s uncharacteristically bland. Even the magic carpet in this movie looks bummed out.

Next up later this July is the live-action “The Lion King.” I hope this film will be an improvement over these others, but until then, I’m withholding my roar.

CRÍTICAS DE *THE LION KING* (2019)

1.

Artículo: Disney keeps remaking movies like *The lion king*. Is that so bad?

Crítico Especialista: Stephanie Zacharek

Medio: Time Magazine

Unless you’re 99, and maybe even then, your first big-screen experience is likely to have been a Disney movie. Disney -productions—whether we’re talking about *Snow White and the Seven Dwarfs* (1937), *The Computer Wore Tennis Shoes* (1969) or the empowerment juggernaut *Frozen* (2013)—have long been considered safe, wholesome choices for kids, pictures that

parents can feel they don't need to vet in advance. Even I can attest to the potency of the Disney product. The first movie I saw in a theater, at roughly age 3, was *The Three Lives of Thomasina* (1964), about the adventures of an orange feline. I can say that with just one film, the Disney organization created a monster: I demanded more movies, and a cat.

When you're a big person, a movie seen in a theater is literally larger than life; when you're a little person, it can be like a new portal opening in the universe, overwhelming in the best way—or possibly the worst. Those experiences matter, and Disney knows the -power—and the profit -potential—of what's in its vaults, which helps explain the studio's ongoing strategy of remaking its most popular animated films, often in straight-out live-action versions. These revamps are appearing so rapidly, it's hard to keep up: two of them, Tim Burton's *Dumbo* and Guy Ritchie's *Aladdin*, have already appeared this year, with release dates barely two months apart. And now, with the smoke from *Aladdin*'s lamp still lingering in the air, comes *The Lion King*, Jon Favreau's photorealistic adaptation of the 1994 animated megahit, a film beloved by many, if not by me. In fact, I can think of few movies that are as emotionally punishing in the guise of being charming or life-affirming. Its moments of terror are protracted and bleak, and play freely on a child's worst fear: that of losing a parent. The movie's most horrific sequences are followed, often too abruptly, by attempts at jaunty good humor; the movie's tonal shifts are jagged as shards of glass.

How you feel about Favreau's interpretation of *The Lion King*, a blend of live-action filmmaking techniques, virtual-reality methods and computer-generated imagery, will depend largely on how you feel about the original. The story, even with a gently updated script by Jeff Nathanson, is roughly the same: a lion cub named Simba idolizes his father Mufasa (voiced, as in the original, by James Earl Jones), knowing that one day he'll follow in those paternal pawprints to become king of Pride Rock. But Mufasa's jealous and vengeful brother, Scar (Chiwetel Ejiofor), hopes to wipe out both generations of lion royalty at once so he can become king. He succeeds in killing Mufasa, and this new *Lion King* re-creates with hyper-realistic clarity the most enduring—and also the most egregiously-manipulative—image from the first movie: that of young Simba nudging his father's corpse, desperate to awaken him.

If you've seen the original, you know how the rest of it goes. The chief difference here is the look of this new *Lion King*, polished and handsome but also curiously sterile. Giraffes run hither and thither on spotty, spindly legs; zebra herds dash by, a stripy blur. This *Lion King* took a lot of effort to make, and every bead of sweat shows. The lions and other animals sport highly realistic fur and feathers; their mouths move and words spill out, in a manner that's either wonderful or dumb depending on your tolerance for animals' spouting lessons about the circle of life and other oversimplified nuggets of food-chain wisdom. The film certainly boasts some star power: as an adult, Simba is voiced by Donald Glover, and Nala, the lioness friend who draws him from his exile and persuades him to return to Pride Rock, is voiced by a characteristically assertive-Beyoncé—and she sounds like she means business.

All of these Disney remakes are designed to stoke the nostalgia of boomers, Gen X-ers and millennials, if not 99-year-olds, and many of the moviegoers who grew up with *The Lion King*, in particular, now have young kids of their own. Little wonder the studio is seeing big dollar signs in these lion eyes. But it's dangerous to think of any major entertainment -conglomerate—even, or maybe particularly, the aggressively family-oriented Disney—as our friend. The first thing Disney wants from movie-goers is our money, and between its phalanx of Marvel Studios blockbusters, its lucrative Pixar and Star Wars releases, and its recent purchase of 20th Century Fox, it's poised to grab more and more of it.

Yet to dismiss the Disney remakes, specifically, as retreads driven by greed and hubris is to overlook a significant truth: the studio has shown some imaginativeness in matching directors with material, and in some cases, the results have been wonderful. Disney has perhaps trusted Tim Burton—once a genius, now a purveyor of brassy-vulgarity—with too many of these projects, like the showy, headache-inducing *Alice in Wonderland* (2010), and *Dumbo* was just more of the same. But Bill Condon’s 2017 *Beauty and the Beast*, starring Emma Watson as the bookish Belle, is an exuberant delight, a love song to the go-for-broke musicals of the 1960s, like Carol Reed’s *Oliver!* and the Rodgers and Hammerstein made-for-TV *Cinderella*. Wild and vivid and gorgeous to look at, *Beauty and the Beast* was and is like nothing else being made today—and yet it emerged from a studio we generally consider deeply conventional.

There are other examples, like Kenneth Branagh’s bold, rococo 2015 *Cinderella*, starring a winsome Lily James as the future princess-in-blue. (John Waters, the king of so-bad-it’s-good filmmaking, put it on his 10 Best Movies list that year, and he’s a tough crowd.) Who knows what some of the future Disney remake projects might look like? Next up is Charlie Bean’s *Lady and the Tramp*, slated for November, and in 2020, Niki Caro’s warrior-woman adventure *Mulan* will bring a cast of Chinese actors, including Liu Yifei, Donnie Yen and the great Jet Li, to a worldwide audience, including many Americans who may be seeing them for the first time.

Let’s not forget, either, that before *The Lion King*, Favreau worked some clever magic with another remake: his 2016 *Jungle Book*, in which computer-generated animals talk, sing, saunter, slink and slither around a live-action boy, Neel Sethi’s Mowgli, has spirit and verve to spare. In fact, the loose-limbed joyousness of *The Jungle Book* may help put the flaws of *The Lion King* in perspective: the latter movie, so steeped in faux-serious themes like the importance of duty, is the kind of material that has to be approached with reverence. Maybe Favreau just couldn’t have any fun with it.

And that’s the danger of trying to do inventive work for a very serious studio with big money riding on each and every project. Photo-realistic lion hairs, no matter how many millions of them you’ve generated, aren’t by themselves going to get the job done. A filmmaker has to find ways to dance in the margins and get away with it. You can genuflect a little—as long as you keep some space clear for your own personal roar.

2.

Artículo: Disney’s *The lion king* feels like an unusually good nature documentary. Is that what we wanted?

Crítico Especialista: Bilge Ebiri

Medio: Vulture

This review was originally published earlier this month. We are republishing the piece as the film hits theaters this weekend.

Technically speaking, it’s a marvel. Jon Favreau’s “live action” remake of Disney’s *The Lion King* possesses all the immersive detail and tactile immediacy of an unusually good nature documentary. It transports us. We can practically feel the fur on these animals, and we want to duck away from their thundering heels as the camera breathlessly rushes us through trembling grass and craggy ravines. It’s hard to imagine that this has all been created in a studio, and that

almost none of it is real. It'd be a great case of "How did they do that?" except that they did it so well that you forget that they did anything at all. "Oh, the lion is singing? Well, how 'bout that? I didn't know a lion could sing. But there it is — a real lion, singing."

That's the good news. The not-so-good news is that, having entered the photorealistic realm, *The Lion King's* mood too has changed. Suddenly, that iconic opening scene, with all the animals gathering to bow before the newborn lion cub Simba, held up like some sort of scepter of absolute power, doesn't feel triumphant or moving, as it did in its fantastical, animated setting. It feels queasily authoritarian. But of course, the filmmakers recognize that. So now, when the old king Mufasa (voiced again by James Earl Jones) shows the young Simba the extent of his domain ("Everything the light touches is our kingdom ..."), we now appropriately get some additional dialogue about how it's not really his: "It belongs to no one, but it will be yours to protect."

But by and large, this new *Lion King* hews pretty closely to the animated *Lion King*, at times even replicating the same shots and editing patterns as the original. And the effect can feel like a stunt — like someone decided to do a scene-by-scene re-creation using real-life animal footage. It doesn't help that the characters in some cases have been rendered with such realism that they have lost all human expression on their faces. Maybe that's the idea — to not anthropomorphize them too much and to stay grounded in zoological authenticity. But they're still talking, and singing, only now their faces are inexpressive; it's a weird disconnect.

That creates an unfortunate hierarchy among the actors, allowing some to shine while leaving others to drift. As Scar, the conniving, embittered uncle who kills Mufasa and claims the throne for himself, Chiwetel Ejiofor brings the kind of howling, snarling energy you'd expect from a true Shakespearean; he connects to the story's raging passions. (Of course, this was also true of the original, which had the sensuous, slithery stylings of Jeremy Irons.) Whenever he's "onscreen," the film has genuine power.

As the grown-up Simba, Donald Glover stays too above the fray. He's ordinarily a fine actor, but here we sense a distance between his character and his voice. It reminded me of how Disney's actual nature docs, the *Disneynature* series, will often have the narrator half-perform dialogue for the creatures onscreen, just to keep things interesting. As Nala, Beyoncé suffers a similar fate. The talking lion might look realistic, but when we hear her dialogue, all we see is Beyoncé in a recording booth, reading lines. The comic-relief characters split the difference: Seth Rogen and Billy Eichner are delightful as the farting warthog Pumbaa and his wiseass meerkat pal Timon; John Oliver is plunge-a-skewer-in-your-ears irritating as Mufasa's avian steward Zazu.

Favreau's previous talking-animal-heavy Disney live-action remake, *The Jungle Book*, was a masterpiece — a stylized, communitarian fever dream that transformed the thickets and caves of its wild landscape into a grand stage for its operatic fable of betrayal and belonging. Whenever *The Lion King* sticks with that approach, it works beautifully. *Pride Rock*, the outcropping on which much of the movie's drama turns (and where the animal kingdom's fate is decided) looms heavily in the characters' minds. When Simba takes his final, lonely walk to accept his royal destiny — his supposed moment of triumph — we can sense his hesitation. Similarly, Scar's nocturnal performance of "Be Prepared" (which, in the original, was a dementedly surreal vision of marching hyenas and roaring hellfire) makes for a mocking echo of that "Circle of Life" opening scene: Instead of making the entire savannah bow down before

his heir in the morning light, Scar assembles his ghostly gathering of scavengers, as he leaps sneering and singing from rock to rock, raging, contemptuous, and prideful.

While numbers like “Be Prepared” and Pumbaa and Timon’s gaseous rendition of “Hakuna Matata” retain their charm, the songs too are uneven in this new Lion King. Glover and Beyoncé’s duet of “Can You Feel the Love Tonight” is, as a piece of audio, utterly glorious, and yet it has little impact onscreen (where, for some reason, it’s performed in total daylight), because neither Simba nor Nala has come through as an engaging character. The couple of new pieces that have been added also seem out of place, but that might be because the old songs are so familiar at this point. It all speaks to the uneven impact of this glossy, no-expense-spared version of *The Lion King*: It’s a stirring reminder of what can be achieved with all the talent (and money) in the world, as well as a cautionary tale of what can happen when there’s no vision to bind it all together.

3.

Artículo: Disney’s Lion King remake is just like the original, but without the magic

Crítico Especialista: Alissa Wilkison

Medio: Vox.com

It’s a bloated reread without a reason.

Among Disney’s recent so-called “live action” (actually CGI) remakes of its classic animated features, *The Lion King* may be the one debuting to the most excitement. It’s not that Disney’s previous faithful-to-the-original reprises — *Beauty and the Beast*, *Cinderella*, *Pete’s Dragon*, *Jungle Book*, *Dumbo*, and *Aladdin* — weren’t hotly anticipated. It’s just that *Lion King*, in addition to being a massive box office hit when it came out in 1994, spawned one of Broadway’s biggest hit shows; by 2017, 20 years after its 1997 opening night, the show had made \$8.1 billion and was the No. 1 entertainment property in history.

The movie has become a fixture of pop culture, to the point where it’s possible to forget that American awareness of the lackadaisical catchphrase “hakuna matata” and the ubiquitous Elton John ballad “Can You Feel the Love Tonight?” originated 25 years ago in a hand-drawn animated Disney movie. (Even if you, like me, were part of a religious community that boycotted the film upon release — for reasons ranging from the mysticism of the “circle of life” idea to the rumor that the word “sex” appeared in the clouds briefly — you’re familiar with these.) Elevating the hype for the 2019 version is its who’s who cast of voice talent, from James Earl Jones reprising his 1994 role as Mufasa to Donald Glover as Simba, Seth Rogen and Billy Eichner as comic relief warthog/meerkat duo Pumbaa and Timon, and Beyoncé as Nala.

Plus, people just really love *The Lion King*.

So the remake roars into theaters poised to become the hit of the summer, no matter what. But this *Lion King* exists in a world saturated by *Lion King* nostalgia specifically and Disney movies more broadly, and it is extremely concerned with not upsetting anyone who loves either.

Which means that while a new generation of children will surely be charmed by this version of *Lion King*, it’s hard to say why it’s needed when the first one already exists. And it’s a good

example of why Disney's mass porting of its famous animated properties over to live action, while lucrative and largely harmless, is still not doing anyone — other than Disney — any favors.

The Lion King pays close attention to the original

This new Lion King follows the contours of the 1994 version so closely that for a while, I wondered if they just reused James Earl Jones's audio tracks from 25 years ago. They didn't — although the story never diverges from the original, some aspects are expanded a little — but it's striking how similar they are. It's as if Disney handed the script to the Disney Nature team, which makes the company's wildly lucrative documentaries, and let them roll, then recorded the dialogue over the footage.

Of course, this isn't a documentary, and the lions (and most everything else) are animated, not real animals. They sure look real, though. Too real.

The animation is so photorealistic that it's disconcerting to see these lifelike animals walking (and singing) through the familiar drama. Simba (J.D. McCrary voices the cub version) is born to Mufasa (Jones), king of the pride, and his queen Sarabi (Alfre Woodard); during a ceremony held before the entire savannah, Rafiki (John Kani) announces Simba as their next king. Within a few years, Simba is romping around and learning life lessons, watched over by the frenetic bird Zazu (John Oliver) and accompanied by his pal Nala (Shahadi Wright Joseph).

Glowing on the outskirts is Scar (Chiwetel Ejiofor), Mufasa's younger brother, who (it is strongly implied) made a play for Sarabi himself in his younger years and got his titular scar in return. (What was he named in his childhood, then, you ask? Don't think about it too hard.) Scar was next in line to be king until Simba was born, so he resents the cub along with Mufasa. He plots — with the lions' sworn enemies, the hyenas — to kill them both and take the crown.

I don't think I have to say much else about what happens, other than that Glover and Beyoncé take over the voices of Simba and Nala once they've grown up, and therefore sing their own duet of "Can You Feel the Love Tonight," some version of which will surely arrive on wedding playlists this fall. (Beyoncé also recorded one of the two original songs written for the movie, "Spirit," which seems obviously headed for an Oscar nomination because, well, Beyoncé. The other is "Never Too Late," written by the movie's original songwriting duo Tim Rice and Elton John; it plays over the credits and is bad.)

Does this all sound like it could be a shot-for-shot remake of The Lion King? You're not wrong! Having just watched the original film prior to seeing the remake, I can confirm that many, if not most, of Lion King 2019's shots and lines are replicas of Lion King 1994, except photorealistic.

Which is, I think, the problem.

The new Lion King loses some of the original's magic

The original Lion King presents itself more as myth than anything else; I was surprised, upon my recent viewing, by how thin the storytelling feels compared to Disney movies of the same vintage: The Little Mermaid, Beauty and the Beast, and Aladdin. All of them are drawn from old fairy tales and legends, but Lion King feels the most archetypal: The animals fit into types,

and the film on the whole vibes with a pro-monarchical view of leadership, laced with a historical anti-colonialist critique. (A community in Africa discovers its resources and home are decimated after a power-hungry would-be leader stages a coup, then collaborates with rapacious enemies from a foreign land who overhunt and suck their land dry? That's not the only thing that's happening in *The Lion King*, but it's indisputably one of the things.)

To say the original *Lion King* has a simple plot isn't a critique at all. In fact, it's quite beautiful, an epic in gloriously rendered art — Disney, in a way, at its most artful. The original's gorgeously drawn images turn that archetypal plot into something timeless and richly imaginative.

That's especially true when it comes to the more magical sequences: The stylized look of the “I Just Can't Wait to Be King” number, for instance, or the scene in which Mufasa, conjured by Rafiki, appears to Simba in the night clouds and tells him to remember who he is. Imagining a world where animals sing and talk makes sense when we're looking at pictures of animals, like we're reading a picture book.

That all changes when the story is ported over to photorealism. The new visual style only half worked in *Jungle Book* as well (directed, as this one is, by Jon Favreau), but when it worked, it was because a human character played by an actual human (that is, Neel Sethi's Mowgli) appeared among the animals and talked to them. The suspension of disbelief required to accept familiar voices coming out of animals without seeing the humans' familiar faces behind them was easier to adopt.

Here, there are no humans. The photorealism is striking and impressive, but something feels weird about the voices. It's not like people can't imagine talking lions, of course. But it's distracting in a way that's not ideal — it's uncanny and disjointed at the same time, as if real zoo animals are being anthropomorphized.

And yet it's the loss of the magical sequences that chafes most. Instead of having a blocky, colorful, stylized “I Just Can't Wait to Be King” song-and-dance number, Simba and Nala just run around with other animals. Mufasa's voice doesn't come from a cloud that looks a bit like Mufasa; it's just a big cloud (and lightning).

All of this won't be a deal breaker for *The Lion King*'s devotees. But the staid nature of these scenes does highlight, perhaps more keenly than any of its other remakes, that these reimagined films are designed mostly to cash in on properties Disney knows will likely be reliable, effortless hits. Sure, kids who watched *Lion King* obsessively are now adults, maybe with kids of their own, who probably have become obsessed with *The Lion King* too. There's a measure of pleasure in watching your favorite songs and story retold in a slightly different fashion, with a few added flourishes. (One Disney in-joke is either particularly delicious or eye-rolling, depending on how you feel about it.)

And there's enough to *The Lion King* to recommend it as a pleasant summer diversion: The action is legitimately tense, the sunsets are beautiful, and while some of the most prominent voice actors feel like they're just reading their lines (including, unfortunately, Beyoncé), some of the voice acting — from Rogen, Eichner, and Ejiofor in particular — is great. (Give Timon and Pumbaa a spin-off.)

But as an expansion of the 1994 film, *The Lion King* says and adds little. It's a half-hour longer than the original, but for no discernible reason. Scar has gone from being creepy to some kind of beta incel. Some of the campiness of the original, particularly from the hyenas, is gone, and even a (very) slightly expanded role for Nala still fails to offer anything interesting. *The Lion King* has always been a film with quite a lot to say bubbling below its surface. But 2019's telling adds bloat, and nothing more.

So *The Lion King* now has its very own pristine cover album, rendered in intricate, realistic detail, a high-fidelity B-side for its many devoted fans. But it might, in the end, leave you wishing for the slightly scuffed-up vinyl original.

4.

Artículo: 'Lion King' reigns as live-action remake

Crítico Especialista: James Verniere

Medio: Boston Herald

Stellar voice cast & CGI enhance Favreau's hit.

Director Jon Favreau has done it again, and at this point Disney should just hand him a pot o' gold.

The idea of taking Disney's property "The Lion King," a 1994 traditionally animated classic (to some), spawning several video sequels and a long-running Broadway sensation directed and designed by Julie Taymor, and turning it into a "live-action" remake sounded outlandish.

First of all, the characters in the new film are computer-generated creatures voiced by human actors. I don't think that qualifies as "live-action." The stage version is live-action, using actors wearing amazing masks and costumes to play the animals.

But since we live at a time when sequels and remakes (and merchandise) are the rage because they allow fans to relive their childhoods endlessly, here is the new "Lion King," and it follows the original, closely, beginning with an assembly of the animals of the "pride lands" to celebrate the birth of crown prince Simba (voiced by JD McCrary and later Donald Glover) — (simba is the Swahili word for lion) — to the tune of the Elton John-Tim Rice song "The Circle of Life," an anthem I find rather anodyne, although fine for a kiddie film (the same is true for most of the rest of the film's music).

The CGI, however, is very good, if not exactly realistic. Although it remains odd to see actor-voiced animals as realistic-looking as this talking, singing and dancing, James Earl Jones brings magisterial presence, not to mention Darth Vader-ish undertones, to Mufasa, Simba's royal father. Alfre Woodard is fiercely regal as Simba's mother. As Nala, Simba's best friend and eventual love interest, Beyonce is fine, although her speaking voice is not really very distinctive. The action recalls Disney's own 1963 forgotten classic "The Sword in the Stone," with the mandrill Rafiki (John Kani) standing in for Merlin.

Favreau, who was born in Queens, N.Y., has roots in comedy, and it has remained his greatest strength as the director of such films as "Elf," "Iron Man" and "Chef." He proved he could work the magic with computer-generated creatures with his 2016 live-action/CGI adaptation of Rudyard Kipling's "The Jungle Book." Like the 1994 film, the actors playing the warthog

Pumbaa (Seth Rogen) and the meerkat Timon (Billy Eichner) raise the film's energy level considerably just when it is most needs it with their comic song-and-dance antics, although I still don't understand the appeal of the silly song "Hakuna Matata."

While I could not help but wonder why Favreau did not rehire the great silky-voiced Jeremy Irons as Simba's villainous uncle Scar, Chiwetel Ejiofor is fine replacing him. Florence Kasumba, Keegan-Michael Key and Eric Andre are both scary and funny as Scar's three lead hyena henchmen. This version cuts down on the songs, while Favreau retains the immortal "The Lion Sleeps Tonight." Beyonce gets her own Oscar-bait solo named "Spirit," an inspirational anthem over the end credits.

While I wonder if an American film celebrating a royal family is what we need, I admit I felt some love for this new "Lion King." Is it a money-grabbing "deepfake" remake? Yes, but it's still fun. FYI: A live-action "The Sword in the Stone" now shooting in Belfast, Ireland, with director Juan Carlos Fresnadillo ("28 Weeks Later") is coming to Disney's streaming service.

("The Lion King" contains scenes that will frighten very young children)

5.

Artículo: Review: Disney's photo-real 'The Lion King' sings a new yet familiar tune

Crítico Especialista: Kenneth Turan

Medio: Los Angeles Time

Given its reliance on spanking new, mind-bending visual technology, it would be tempting to say that Disney's latest classic remake is not your father's "Lion King." Except it sort of is.

Remember, this is no ordinary property Disney is dealing with, this is a beyond beloved story and a commercial juggernaut that's as close as it gets to box office inevitability.

Not only did the original 1994 animated film win two Oscars, it earned enough at the box office (more than \$400 million) to make it the No. 1 G-rated film of all time.

Then there was the Broadway show, which brought home six Tonys and is still running at 9,000 performances and counting. No wonder practically the first thing director Jon Favreau says in the film's production notes is, "I felt a tremendous responsibility not to screw it up."

A machine purpose-built to maintain the cinematic status quo, this new computer generated "Lion King" has taken a sure thing and made it surer, making choices like retaining James Earl Jones and adding Beyoncé Knowles-Carter to the voice talent and sticking so closely to the original version it duplicates both specific images and lines of dialogue.

But though the new ground it breaks is visual rather than dramatic or emotional, this is a polished, satisfying entertainment that just about dares you to look a gift lion in the mouth.

Director Favreau (in a curious career coincidence, currently co-starring in the new "Spider-Man") has done this kind of thing before with 2016's "The Jungle Book." (Robert Legato and Adam Valdez, who won Oscars for that film, are the visual effects supervisors here.)

This new film has taken the notion of digitally built environments and photo-realistic computer generated animals one step further, generating gorgeous visuals (six-time Oscar nominated Caleb Deschanel was the cinematographer) and taking pains to create the feeling that it was all shot with a camera.

This is especially true with the animals, not just the lions and other marquee species but so many different kinds of birds and beasts, all looking and moving in a completely lifelike manner. You practically need a college zoology textbook to identify them all.

Starting with a research trip to Africa during which 12.3 terabytes of photos were taken (that's a lot), the "Lion King" team, which includes 130 animators from 30 countries, labored intensively to create situations where lions can talk to each other in casual conversations that look completely plausible.

One place where Disney always is invariably savvy is the voice talent casting, which in addition to Jones and Beyoncé includes such top names as Donald Glover, Chiwetel Ejiofor, Alfre Woodard, Seth Rogen and John Oliver, each one adroitly matched to their role.

Voices also matter in the singing, where all the familiar musical numbers, from "The Lion Sleeps Tonight" to the Tim Rice-Elton John standards "Circle of Life," "Hakuna Matata" and "I Just Can't Wait to Be King" benefit from fresh producing by Pharrell Williams with African vocal and choir arrangements produced by Lebo M.

There is also a rerecording of Hans Zimmer's Oscar-winning score, a new Rice/John song, "Never Too Late," sung by John, and Beyoncé singing her new "Spirit." Calling the current film a musical would not be that much of a stretch.

Though this film is longer than the original, as written by Jeff Nathanson it's essentially the same story that's told in the Irene Mecchi and Jonathan Roberts and Linda Woolverton original screenplay.

So once again everything starts with a pre-title "Circle of Life" sequence, with lion pride leader Mufasa (Jones) and his mate Sarabi (Woodard) presenting their newly born cub and future leader Simba to the assembled multitudes.

Key players in Mufasa's inner circle include the primate shaman Rafiki (John Kani) and the red-billed hornbill Zazu (Oliver, making some of the same jokes Rowan Atkinson made in the original), a kind of majordomo.

Notably absent, it turns out, is Mufasa's jealous and manipulative younger brother Scar, a lion you definitely don't want to turn your back on.

Expertly realizing this pivotal role is Ejiofor, and though he is less theatrically evil than Jeremy Irons' animated Scar, he brings a strong level of credibility to the proceedings.

After Mufasa shows young Simba (JD McCrary) the lay of the land ("everything the light touches is our kingdom"), the youngster makes the mistake of listening to Scar, and soon enough he and his young female friend Nala (Shahadi Wright Joseph) make another blunder.

That would be wandering into territory controlled by hyenas, no friends to lions, and run by hard-nosed Shenzi (Florence Kasumba) with Kamari (Keegan-Michael Key) and Azizi (Eric Andre) providing comic relief.

Not one to learn from his mistakes, Simba makes another one that leads to him feeling he has to abandon his home and even his desire to stay alive.

From this malaise he's rescued by everyone's favorite warthog/meerkat duo, Pumbaa (Rogen) and Timon (Billy Eichner), unlikely and hilarious friends who convince Simba that the "no worries" motto of *hakuna matata* is a philosophy he should be embracing.

A bit like Prince Hal in Shakespeare's "Henry IV" (think of Pumbaa as Falstaff), the adult Simba (Glover) can avoid his responsibilities for only so long before a visit from the adult Nala (Knowles-Carter) straightens him out.

All this, of course, is familiar to anyone who's seen either the animated feature or the Broadway musical (or both) and that is exactly the point. By joining familiar material with mind-expanding technology, "Lion King" knows how to bring you around.

6.

Artículo: 'The Lion King' remake: The circle of life returns with a risk-free repeat
Crítico Especialista: Peter Travers **Medio:** Rolling Stone

If only Beyoncé could lead these lions in formation!

Everything money can buy — including the vocal talents of Beyoncé and Donald Glover and the latest in digital pizzazz — has been poured into Jon Favreau's photo-realistic retake on *The Lion King*, the 1994 Disney animated classic. What's missing? Let's start with intangibles such as heart, soul and the faintest hint of originality. Favreau offers up a shot-by-shot remake of the movie that grossed nearly \$1 billion. But unlike his playful approach to 2016's *The Jungle Book* — a far lesser example of Disney artistry that served to free him up — Favreau feels hamstrung by the enormity of the task at hand. Never mind that Julie Taylor's puppet-based stage adaptation of *The Lion King* took artistic risks that paid off in a long Broadway run that seems to have no ending. Risk is a dirty word this time out. There's barely a second in this new *Lion King* that doesn't reveal what it truly is: a business proposition that uses familiarity as its life raft. Is it technically impressive? You bet. But without the animating spark of life, the story falls flat. There's no magic in it.

What Do We Want From 'The Lion King' and Disney's Live-Action Remakes?

Screenwriter Jeff Nathanson never strays far from the source material. There's too much at stake not to stay timid. It's doubtful there's a more foolproof opening number than Elton John's "The Circle of Life." Once again we listen to the great James Earl Jones, the only returning actor from the original, bring resonant voice to the role of Mufasa, the lion father who presents his cub Simba (JD McCrary) to his multi-species kingdom of the Pride Lands while Simba's mother Sarabi (Alfre Woodard), and his future love, Nala (Shahadi Wright Joseph), look on. It's still never in doubt that the Chosen One is a male even when Glover and Beyoncé take on the roles of the grown Simba and Nala.

As ever, the plot pivots on what happens when Mufasa's scheming brother Scar (Chiwetel Ejiofor) murders Mufasa and puts the blame on Simba clearing his own way to the throne. With the help of Shenzi (Florence Kasumba) and her army of scary hyenas, Scar is evil triumphant. The Shakespearean overtones still come through, though it's at this point that the film's photo-realism works against the drama. There's a tradeoff making these animals look as real as they would in a TV nature documentary. Hand-drawn animation brings a warmth and depth of expression impossible to achieve when the animals are rendered so stiffly.

The voices help, especially when Glover and Beyoncé duet on "Can You Feel the Love Tonight." Welcome comic relief arrives with Seth Rogen as the warthog Pumbaa and Billy Eichner as his meerkat buddy Timon. They bring their own uniquely uproarious comic perspective to their scenes together, especially on the highlight number, "Hakuna Matata." No worries when these two are vocally set loose. Eichner just crushes the role of Timon, finding laughs previously uninvestigated on-screen.

What a shame that the script never gives the other actors such interpretive freedom. What Bey fan wouldn't long to watch this goddess lead these lions in formation? Sadly, *The Lion King 2019* never dares a major leap into the imagination. In choosing to connect the dots instead of forging a new path into an exciting, unpredictable future, Favreau leaves his film lost in the shadows of what came before, the very definition of an opportunity missed.

7.

Artículo: Deep focus: The lion king

Crítico Especialista: Michael Sragow

Medio: Film Comment

When we think of George Miller's glorious Babe diptych, do we immediately recall how the hero's mouth moved? No, that's the last thing we think about because our memories are awash in the director's robust comic vision of an empathetic young pig bringing city and country together via his Lancelot-like courage and purity of heart.

Lip motion may be the main thing we remember about Jon Favreau's dutiful remake of *The Lion King*. Even as a cub, Simba speaks effortlessly, with each facial muscle making its own micro-adjustment to every attempt at humor or poignancy. As we've learned from advance publicity (and the kind of press that might as well be publicity), Favreau directed his voice actors as real performers on a black-box-theater soundstage rather than as speakers at a music stand. It supposedly enabled them to inhabit characters from claws to mane, so the digital attendants could meld their human demeanor to the correct mammal postures, but in effect they come off as zoo specimens with intermittent flickers of anthropomorphic personality.

This prosaic wizardry might still be impressive if there were conviction or originality behind the scene-making. Unfortunately, from mandrill Rafiki introducing Baby Simba (JD McCrary) to the gathered herds and flocks, to Rafiki and Adult Simba (Donald Glover) presenting his infant son to the same animal kingdom, there's a been-there, sung-that feeling to the would-be bedazzlement. Not even ace cinematographer Caleb Deschanel, working with tools that empower him to navigate and light a virtual set as if it were a location, can provide Favreau's production and Jeff Nathanson's script with the ingredient they so desperately need: a novel, vital concept.

The film has been angled to Lion King zealots: it's a lavish excuse to experience it again, if not, alas, afresh. Beyoncé (who plays Simba's grownup fiancée Nala) and Elton John and Tim Rice (who wrote the original score) contribute bland new inspirational tunes. Otherwise, this movie could be presented as an instant sing-along. The audience comes alive only when key moments hit the nostalgia button: the cry from the wild savanna before "The Circle of Life;" the sight of grown Simba (Donald Glover), meerkat Timon (Billy Eichner), and warthog Pumbaa (Seth Rogen) parading in front of the moon; and the first infectious beats of the Tokens' 1961 #1 hit, "The Lion Sleeps Tonight," which is the sole cue that hit home for me.

The Lion King was already an opportunistic grab bag as a 1994 2-D cartoon musical. It was common knowledge a quarter-century ago that the filmmakers cobbled together elements from sources as diverse as Disney Vault items and Shakespeare. (Then there's the disputed influence of the Japanese cartoon series, *Kimba the White Lion*.) "Simba" derives from Swahili for "lion," but it's also just one letter removed from an anagram for "Bambi": they must have been tempted to go all the way and call their hero "Bimba." Scar's assassination of King Mufasa (James Earl Jones), his brother and Simba's noble, loving dad, mirrors the hunter killing Bambi's mother, who was, we should note, the mate of the Great Prince of the Forest. Simba's confrontation with a homicidal uncle echoes Hamlet. (The name of Simba's uncle was meant to refer to the vertical pink scar over and under his left eye, but in Favreau's version, the scar is almost invisible, because it's as colorless as Chiwetel Ejiofor's performance.) And Simba's years in exile recall the Biblical stories of Joseph and Moses.

The Lion King draws even more significantly on a literary classic that Disney animators and Favreau already sugared up beyond recognition: Kipling's *The Jungle Book*, which also contains a disfigured big cat, a Bengal tiger, as a villain and a scavenger animal—a jackal—as his ally. True to the gumdrop aspirations of those films, neither the animators of Disney's 1967 *The Jungle Book* nor Favreau in his 2016 CGI retread include the jackal. Favreau, wrongheadedly, must see *The Lion King* as a fiercer beast. He goes all out with Scar's hyena army.

This film's plodding naturalism italicizes the mayhem in ways that throw the story out of whack and the audience off-kilter. Traditional animators got away with the manic-depressive scenario 25 years ago thanks to their slashing stylization and vaudevillian concept of cartoon performance. Audiences in 1994 recognized Scar as both a dastardly lion and as Jeremy Irons in his Claus von Bülow mode (just as *Wizard of Oz* audiences in 1939 knew the Cowardly Lion was Bert Lahr). Scar even repeated Irons' signature retort from *Reversal of Fortune*, the haughty and ominous, "You have no idea"—a zinger that in the new film loses all its zing. The old-school cartoonists' gusto and embrace of artifice made it easier for audiences to segue from Scar's diabolical plotting to Simba's ecstatic discovery of a jungle paradise. Here, when Scar digs into Mufasa's hands as the monarch hangs from a cliff, propelling him into a wildebeest stampede, it plays like a cross between an episode of *National Geographic's Savage Kingdom* and a *Die Hard* film. During a homicidal chase, the hyenas' grotesque faces barrel into closeups like Jason or Freddy in a "gotcha!" moment.

In this photo-real context, the "Circle of Life" registers more incongruously than ever as a bland attempt to simplify and tenderize Kipling's "Law of the Jungle," heightening the urtext's inconsistencies. When Simba asks his towering dad how eating antelope jibes with kingly talk about respecting creatures great and small, Mufasa explains, in Jones's stirring, earthy tones: "When we die, our bodies become the grass, and the antelope eat the grass. And so we are all

connected to the great Circle of Life.” I realize Mufasa is supposed to maintain “a delicate balance” to protect the Pride Lands’ ecology. But even if we grant this movie its *donnée*, should we accept the premise that antelope and zebra would swarm to Pride Rock to stomp out gratitude for a future king who might devour them? I prefer to think they’re dancing on the grass that contains the previous lion kings’ remains. (The lion kings’ spirits, of course, rise to the stars, where they watch over Simba.)

The Oscar-winning prom-night favorite “Can You Feel the Love Tonight?” helped make the first film and the John-Rice score a hit. “Hakuna Matata” (“No Worries”), though, provides the truest entertainment in both movies. It comes in the mostly merry midsection. Scar succeeds at guilt-tripping Simba into believing he’s responsible for his father’s death. But the hyenas can’t pull off Scar’s planned coup de grace: Simba’s death. Simba gets away but collapses in a desert, where Timon and Pumbaa rescue him from vultures. The meerkat and the warthog drag him into the joys of their slacker life in a jungle that features a bottomless bug buffet. (Scarfing down insects doesn’t raise any ethical issues.) Some say this sequence obscures the movie’s thrust toward Simba fighting his way toward maturity. Actually, it acknowledges that a traumatized youth might need a break before taking on responsibilities. Eichner and Rogen click with each other and with roles first played by Nathan Lane and Ernie Sabella. Eichner, for once, is more chirrupy than abrasive, and Rogen’s slobbery warmth generates more laughs than Pumbaa’s flatulence.

Sadly, the rest of the movie centers on Simba re-connecting with the now womanly Nala, who inspires him to take up Mufasa’s mantle. This buildup to the climactic clash between Simba and Scar fails on the basic level of animal chemistry. Simba looks like a chip off the old block, but he hasn’t inherited James Earl Jones’s authoritative voice: Glover registers as a kid auditioning to be king, not the rightful heir to Pride Rock. Nala looks just as impersonally handsome as the other lionesses in the movie, and Beyoncé’s manner of speech lacks any hint of spontaneity. (McCrary and Shahadi Wright Joseph strike more playful sparks when Simba and Nala are just cubs.) Glover and Beyoncé don’t mesh with the other actors or each other. To be fair, Favreau offers scant help: they basically swap lines and glances while gambling through wetlands. (At least when the earlier film introduced “Can You Feel the Love Tonight,” it boasted choreography insane enough for *Flying Down to Rio*.) Timon and Pumbaa’s third-act return gives the film a shot in the arm that’s too little, too late.

And as good as Eichner and Rogen are, I can more easily summon the look of the 2-D animated meerkat, warthog, and, especially, the mandrill—with the bright blocks of red, blue, and brown that turn its face into a jaunty mask—than the CGI critters, whose features are far less distinct. Favreau and the animation team haven’t reckoned with how much visible emotion they lose by striving after dumb believability. For a more effective and profound display of digital techniques, watch Andy Serkis’s *The Jungle Book* movie, *Mowgli: Lord of the Jungle* (2018). Produced simultaneously with Favreau’s *The Jungle Book* and released two years later on Netflix, Serkis’s use of motion capture soars beyond mere re-creation. Serkis audaciously bends the animals’ facial contours to fit the actor’s personalities: their portraits resemble the haunting, witty illustrations of classic storybook artists like Arthur Rackham or John Tenniel. Black panther Bagheera’s eyes and brow reflect Christian Bale’s rapier intelligence and sympathy, just as Serkis’s own expansive, tragicomic sensibility fills the outsize profile of Baloo the bear. The result taps our desire to suspend disbelief willingly rather than have all the imaginative work done for us. Favreau aims for a similar intensity in *The Lion King*, but feels even more obeisant to the conventions of digital “realism” than his own *Jungle Book*.

The half hour padded onto the running time, the weight of the production, and the hubris of its technological aspirations accent the story flaws that were always part of *The Lion King*. This is one Disney fable that should have stayed a handmade tale.

8.

Artículo: What it's like to see the new *Lion King* when you've never seen the old *Lion King*
Crítico Especialista: Sam Adams **Medio:** Slate

Even if you've never watched Disney's animated original, you can tell something's off.

As someone who's been obsessively watching movies for most of my natural-born life, the ones I haven't seen take on an almost totemic status. I don't mean the ones I've skipped on purpose, or the ones that just don't seem worth the bother, but the egregious omissions, the holes in the canon that I've never gotten around to filling. There are some, like the three in *They Shoot Pictures, Don't They?*'s Top 100, that would make any self-respecting cinephile gasp in horror. Others are so omnipresent that actually seeing them seems almost beside the point. (You don't need to see *Love Actually* to understand what the meme of Andrew Lincoln with a cue card means.)

The Lion King—the one we now, annoyingly, have to refer to as “the original”—falls into the latter category. I was either too old or too young to watch it when it first came out, past childhood and not far enough into adulthood to accept that any movie with that kind of cultural footprint was worth seeing, whether or not it was “for kids.” And then it just ... never came up. There were no 35 mm rep-house screenings that might have sharpened my desire, no deluxe restorations to make an old film seem new again. It was just there, sitting on the shelf along with the other movies I'd get around to watching someday. Eventually, I decided I'd watch it with my child, once I had one, but then I had one, and, while over at a friend's house, she watched it without me.

I can't say I came to Disney's new digital remake without preconceptions or foreknowledge. You'd truly have to have lived under a rock for the past 25 years to not recognize that opening blast of vocal fanfare or to not know at least a few bars of “Hakuna Matata,” and Elton John belting out “Can You Feel the Love Tonight” was inescapable. But, while the idea of restaging the story as a photorealistic “nature documentary” seemed fundamentally flawed, I didn't have any opinions about whether Chiwetel Ejiofor's Scar could measure up to Jeremy Irons', or whether John Oliver was a fitting replacement for Rowan Atkinson. I had nothing to compare the new version to.

Right from the start, though, something was off. Even without having seen the original movie's opening sequence, I could tell the new one was copying it, and I started jotting down notes to see if it was, as I suspected, shot-for-shot. The movie was already simulating reality, attempting to make lions look “lifelike” even as they did extremely non-lifelike things like talk and sing, and now it felt like there was another simulation going on inside of that. It was similar to the feeling you get when a movie or TV show makes a reference to some piece of popular culture you've never seen; you don't know what it's tipping its hat to, but you know it's something.

The thing is, there's no way to watch the new *Lion King* and not think of the old one, even if the new one is the only one you've seen. Every time a clunker dropped, I wondered if there

was a version of the movie where it actually worked. It's weird, and eventually grating, the way John Oliver's hornbill keeps hopping around as he blurts out one-liners, but maybe it would work better if the bird had arms, or at least cartoonish wings he could move like them? Why did "Be Prepared" sound like it was just shoved into the sound mix at the last minute and no one bothered to inform Ejiófor that it was actually a song? (I did love his Scar's growling menace, although having done some post-viewing investigation, I can see why people prefer the sly insinuations of Irons'.) I didn't need to have seen the original to know that the Beyoncé song jammed in over helicopter shots of capering animals and not sung by any of the characters was the one that had been added to the soundtrack so that Bey could get her Oscar nomination, although I turned to the person next to me and asked, "Is this the new one?" just to make sure.

Remakes permanently alter the status of their source material, which goes from being the story to a version of the story. But even if the new version supplants the original—which, despite the *Lion King* remake's box-office haul, seems quite unlikely—it will always have come late to the party. Even if you somehow made it into the new *Lion King* without knowing its origins, you might start to wonder if there was another version of it that made more sense—one in which, for example, "Can You Feel the Love Tonight" isn't sung in broad daylight. Without an immensely popular original to guarantee the new movie's audience, the idea of making a musical about lions that also looks like a National Geographic special would have seemed insane. It's only out of a determination not to tread on the original's turf that the new one was forced to trek so far into the uncanny valley. You could destroy every print, every Blu-ray, every iTunes download of the original *Lion King*, and the new one would still feel like a copy.

9.

Artículo: Disney's *Lion King* remake is a dazzling safari in the Uncanny Valley

Crítico Especialista: Dana Stevens

Medio: Slate

Everything the light touches is both photorealistic and vaguely inexpressive (unless it's voiced by Billy Eichner).

The uncanny valley is a place whose ecology is changing even faster than that of planet Earth. As our climate grows ever more unpredictable and extreme, conditions in the valley are stabilizing; its flora and fauna are flourishing as ours struggle to survive. Only 15 years ago, Robert Zemeckis' early experiment in 3D computer animation, *The Polar Express*, struck some viewers as more flesh-crawling than heartwarming, its human figures creepily stiff and waxen. (The film still performed well at the box office and garnered numerous award nominations; many critics loved it, and audiences were curious to experience this divisive new technique for themselves.) Since then, advances in digital animation technology, including in performance capture, CGI-augmented stop motion, and the combination of human and animated figures in the same frame, have happened so rapidly and in so many domains at once that the once-steep uncanny valley—the term dates back to the early 1970s, when a Japanese robotics scientist coined it in a paper on the problems of humanoid robot design—appears to be flattening out into a vast hyper-realistic savannah.

It's on this eerie terrain that *The Lion King*, Jon Favreau's remake of Disney's 1994 animated classic, takes place. The technique used to render the leonine protagonists and the other principal characters—hyenas, birds, antelope, a warthog, a meerkat—is neither performance capture, stop motion, nor traditional animation. In interviews, Favreau has declined to define

the method, but as I understand it, the film's images were created wholly in digital space, without direct input from the actors' bodies and without filming any actual animals. Whatever was done to achieve it, the result is startlingly photorealistic, like a high-end nature documentary.

The once-steep uncanny valley appears to be flattening out into a vast hyper-realistic savannah.

Gone is the cheery anthropomorphism of traditional Disney animation, all those wide please-love-me eyes and appealingly oversize heads. Even more distant is the arty deconstructionist approach of Julie Taymor's puppet-based stage adaptation, even though Taymor was one of the producers on the film. The goal of this *Lion King*, from a visual point of view at least, isn't to playfully evoke lion-hood but to recreate in every detail the experience of looking at a real lion: the way it moves, sleeps, runs, hunts. This means that when the lion in question begins to sing, dance, and talk, the uncanny savannah takes a sharp dip. The great pleasure humans take in watching wild animals lies in the mystery we sense in the presence of other species, that self-sufficient quality that springs first of all from their silence (or at least lack of human speech), and it's a major cognitive leap to suddenly have to weigh the merits of various beasts' vocal chops or ability to land a punchline.

Maybe because he knew this technique might have a distancing effect on audiences seeking a nostalgic *Lion King* fix, Favreau has chosen to hew very closely to his source in other respects, sometimes seeming to reproduce the original almost frame for frame. (That soaring "Circle of Life" cold open, ending with the triumphant presentation of the newborn cub Simba to a multispecies throng of his loyal subjects, recalls the 1994 version down to the composition of shots and the rhythm of the editing.) The director has said in an interview that he hopes viewers will benefit from the "emotional architecture" laid down by the earlier film; this comes vanishingly close to saying he hopes the fond memories in viewers' minds will fill in the blanks left by his hypernaturalistic protagonists' inexpressive faces.

Uncanny singing animals aside, a secondary effect of the film's commitment to zoological verisimilitude is to place the voice actors in a relatively powerless position. It's a strange choice to assemble an all-star cast from various walks of celebrity—actors, pop singers, rappers, comedians—and then make their only contribution a verbal one. Donald Glover and Beyoncé, who provide the voices of the adult Simba and his friend and eventual love interest Nala, are performers whose physicality is a huge part of their appeal; think of Bey's transfixing onstage charisma, or the command of his body that made the choreography for Glover's "This Is America" video so memorably unsettling. The voice cast here gets reduced to pure sound in a way that, say, the actors in the *Toy Story* films don't, because the Pixar characters, unconstrained by the strictures of looking "real," can be animated to incorporate the expressions and movements implied by the actors' voices. In the cases of Glover and Beyoncé in particular, that constraint results in performances that are curiously flat. It isn't that there's anything wrong with their line readings, but neither Simba nor Nala quite comes to life in their adult incarnations. Their cub selves, voiced early in the film by JD McCrary and Us' Shahadi Wright Joseph, come off better.

There are voices rich enough to transcend this dilemma. James Earl Jones, the only returning actor from the original, invests Simba's royal father Mufasa with appropriately rumbling gravitas. Chiwetel Ejiofor makes the king's perfidious brother Scar into a pleurably hissable villain. And perhaps in part because their characters are more cartoonishly rendered than the noble lion clan, Seth Rogen and Billy Eichner as the warthog-and-meerkat team Pumbaa and

Timon steal the movie in their many comic-relief scenes—even if their big number, “Hakuna Matata,” lacks the insouciant swing the Broadway veterans Nathan Lane and Ernie Sabella brought to the original.

Seth Rogen and Billy Eichner as the warthog-and-meerkat team Pumbaa and Timon steal the movie.

I’ll be honest: *The Lion King* is not my favorite piece of Disney IP (the mere fact I think of it in those terms, rather than, say, as a “story,” says a lot). The original came out when I was just enough of a young adult to resist what then seemed like a kids’ movie and has thus failed to imprint on my psyche the way plenty of animated classics have before and since. The Broadway production, which I saw many years into its now 22-year run, was wildly inventive in its use of puppetry and stagecraft, but the story, an archetypal tale of primogeniture and Oedipal guilt, still struck me as dreadfully Joseph Campbell–esque. More recent adventure films aimed at young people have begun to question the premise of “the One”—a special individual, traditionally male, who’s selected by fate or by some authority figure to save the world, or in this case the once-peaceable realm known as the Pride Lands, from its current fallen state. Now that the mythical world in question is coded as black in a way it wasn’t before—all the major lion characters are now voiced by black actors, turning Pride Rock into a kind of mini-Wakanda—Simba’s journey from guilty runaway to brave heir to the throne has a deeper resonance than it did when Matthew Broderick was the one redeeming the pride. But this is still an inherently conservative story, in the small-c sense of the word: an exiled prince returns to claim the power that is his by birth. At Beyoncé’s concerts, girls run the world; in *The Lion King*, they’re still helpmeets whose roles are to implore boys to come back and do it for them, though both Nala and Simba’s mother, Sarabi (Alfre Woodard), do get a third-act chance to kick some evil hyena butt.

This *Lion King* now has another political resonance that was absent from the 1990s version, one that Favreau, if he intended it at all, doesn’t stress too hard: The movie’s vision of a once-honorable empire being taken over by a corrupt and malevolent usurper will strike many Americans as having an undeniable ripped-from-the-headlines quality. When Scar consolidates his power by enlisting the protection of an army of hyena henchmen, it’s hard not to think of another luxuriously maned would-be dictator who relies on a pack of scavenging subordinates to carry out his vile commands. The bad guy’s final comeuppance, in the original, seemed almost too brutal for the ending of a Disney film. Twenty-five years later, it’s the only part of this hyper-realistic rendering I wished were even more graphic. Pairing off romantically to produce a legitimate heir to the throne is nice and all, but it’s getting destroyed by the minions of your own venal ambition that’s the real circle of life.

10.

Artículo: *The Lion King*

Crítico Especialista: Joshua Rothkopf

Medio: Time Out

Disney’s cherished 1994 animated adventure gets a high-tech, live-action sheen – and loses some heart in the process.

Something is off about this defiantly unmagical remake of ‘*The Lion King*’, a film that is both photorealistic – down to every artfully crafted lens flare and whisker on Simba’s chin – and

about the furthest imaginable thing from real. It'll either mildly disturb you or make you feel like your skin is on backwards. Granted, it's still 'The Lion King', still a sturdy piece of 'Hamlet'-derived musical theatre, only with 100 percent more Beyoncé, which is never a bad thing. But Disney's animated movies have always been invitations to dream bigger than nature; even when you go to one of its theme parks, you submit to pretending. This new version is an invader of the real world, its characters like stuffed trophies mounted on the wall. They're lifelike, yes, but somehow not alive.

Almost certainly, kids aren't going to mind this, even if their imaginations will be a little short-changed. Set in one of Africa's uncannier valleys, 'The Lion King' is still a yarn about talking and singing animals; no amount of digital work is going to change that. And vocal talent is what semi-saves this remake from 'Jungle Book' director Jon Favreau's more computerised instincts. As the regal Mufasa, the sensible leader of the Pride Lands, rumbling James Earl Jones still has Darth Vader sonority on tap. He remembers to give an actual performance, as does Donald Glover, voicing the cub who would be king with increasing surety. But the rest of the cast is flattened into two-dimensional reductions: John Oliver's flapping advisory hornbill (panicky), Billy Eichner's slinky meerkat (bitchy) and Seth Rogen's sputtering warthog (Seth Rogen-y).

The sincerity of 'The Lion King' – best expressed in the still-mighty 'Can You Feel the Love Tonight', strongly sung by Beyoncé and Glover – has aged better than any of Disney's goofier asides, and this update is smart to stay out of the way of that showstopper, along with Hans Zimmer's shimmering underscore. (Elton John's aggressively upbeat new end-credits song, 'Never Too Late', won't be entering the pantheon.) But it's not long before the digital weirdness throws the mood out again. Always effortful and desperate to impress, 'The Lion King' may serve as a virtual substitute for going to the zoo, but let's hope it never replaces such outings, nor its 1994 forebear, a passport to something far more sublime.

11.

Artículo: The movie biz: 'The Lion King' sparks worry about future remakes in the Disney pipeline

Crítico Especialista: Eleanor Ringel

Medio: Atlanta Business Chronicle

What I think about Disney's new version of "The Lion King" isn't going to make six cents difference at the box office. In fact, I think the film has already passed the billion dollar mark.

But it's not very good. Or maybe, more to the point, it isn't in the same league as the material's previous incarnations — first as a traditional animated feature in 1994 and then as an outrageously imaginative Broadway show (still going strong after almost two decades).

To its credit, this "Lion King" honors the original; it's an almost shot-by-shot remake, from the "Circle of Life" opening to the Long-Live-The-King finale. Further, the voice talent (ranging from "Atlanta's" Donald Glover to Beyoncé to James Earl Jones) is impressive (well, with the exception of Seth Rogen's stoner warthog and Billy Eichner's brittle, bitchy meerkat).

But making the animals so startlingly CGI-realistic is a grave miscalculation. One minute, you're ready for David Attenborough to stroll into the frame for some nature narration; the

next, the lions are talking and singing. Somehow, when you see real-looking zebras standing next to real-looking cheetahs, your perspective gets skewed.

Plus, the movie takes itself far too seriously. When something important happens, a choir of voices rises on the soundtrack, as if Charlton Heston was leading the Israelites out of Egypt.

One wonders what's next for Simba and company? "The Lion King on Ice?"

However, if your job is writing about movies, one also wonders — worries, actually — what this means for other remakes in The Walt Disney Co. (NYSE: DIS) pipeline.

"Cinderella" and "Beauty and the Beast" were fine. "The Jungle Book" was better than fine (Maybe that's what "Lion King" lacks — a good dose of Bill Murray as Baloo).

But "Dumbo" was wretched. And coming up soon — November — is my favorite Disney animated classic, "Lady and the Tramp."

From what I can glean on-line, the good news is that "Lady and the Tramp" isn't going to theaters. It's going to be part of the company's newly-launched streaming service, Disney+. (Translation: I won't have to see it.)

The bad news is ... just about everything else. This is not going to be a CGI project. Rather, the movie, which was shot in Savannah last year, is live-action, meaning real dogs playing Lady, Tramp, Trusty the Bloodhound, Peg the pound Pekinese, etc. (No Siamese cats, however; they've been deemed racist).

This messes with the movie's fantasy in all the wrong ways. In an ideal remake world, Steve McQueen would play the rogue-ish mutt, Tramp, and Audrey Hepburn would be Lady, the pampered cocker spaniel. Okay, that will never happen, but it's my version of the picture's romantic side.

However, a YouTube clip of the iconic spaghetti dinner the two share ("Bella Notte") was even more far-fetched. Watching two real dogs try to pretend they're more interested in each other than a meatball was funnier than any SNL skit ever written.

Get outta the house

— Serenbe's production of "Hair," staged in honor of Woodstock's 50th anniversary, continues through Aug. 18. However, this is the last weekend for "The True Story of Pocahontas." Odd side note: the Serenbe web site reminds us that "cultures are not costumes" and asks that, "out of respect for Native American people" audience members not show up in headdresses, face paint, Disney "Pocahontas" costumes, etc. Interesting. Wonder if they had similar problems with "A Streetcar Named Desire."

— Put the upcoming movie out of your head and see "Cats" as it should be seen. On stage. The show plays the Fox Aug. 6-11.

Artículo: ‘The Lion King’ review: I cannot feel the love tonight

Crítico Especialista: Michael Phillips

Medio: Chicago Tribune

I don’t know how they did it. But Disney’s pristine, photorealistic rendering of the animated smash “The Lion King” trades one style of animation for another, marking a simultaneous advance and retreat for modern filmmaking.

It’s a step forward technologically and three steps back every other way. It represents a new high and a new low in Disney’s ongoing recycling program.

It’s persuasive, meticulous work within its chosen visual landscape, as far as it goes.

And for me it goes nowhere.

The new “Lion King” has every reason to exist in fiscal terms. It has no reason to exist as a movie we might take with us into our futures.

As Everett Sloane put it in “Citizen Kane”: “It’s no trick to make an awful lot of money, if all you want is to make a lot of money.”

Director Jon Favreau, who knows a thing or two, managed a pretty good result when he tried something similarly photorealistic with “The Jungle Book” three years ago. No such luck here. “The Jungle Book” featured one human actor surrounded by a passel of photorealistic digital critters. The new “Lion King,” like the old one, is all critters. Somehow that changes everything, and the “Lion King” remake offers twice the trauma and none of the zip of its 1994 source material.

The new movie’s about a half-hour longer than the animated version. Length doesn’t necessarily mean padding, as anyone who fell for Julie Taymor’s majestic stage version of “The Lion King” has discovered first-hand. The first few minutes of that theatrical titan? Holy cats. Unforgettable.

Giraffes, created by humans on stilts, strolling down the aisles. A rotating “gazelle wheel,” poetry in motion. An actress manipulating a wondrous rod-puppet cheetah creation, moving so that a feline licking its paw becomes a moment vividly recalled decades later. It was the stuff of dreams, and the highest sort of commercial art.

Opening on Broadway in 1997, Taymor’s vision remains there still, and has toured all over the world. (Taymor served as an executive producer on Favreau’s picture.) The stage incarnation of “The Lion King” shines as a working model for how a titanic entertainment corporation, looking to capitalize on its revenue streams, can elevate a property by respecting the material up to a point. And then letting the collaborators go their own way.

Compare those opening minutes to the opening of the new film version. Quite naturally the new film keeps both eyes on the ’94 movie. Mufasa (voiced by James Earl Jones, as he did 25 years ago) and Sarabi (voiced by Alfre Woodard) bring a prince cub into the world and introduce him to a life of royal privilege and responsibilities, to the tune of “Circle of Life” by Elton John and Tim Rice.

Cinematographer Caleb Deschanel pays close attention to the light, while the animation armies take care of the wind in the grass, and the grateful fealty in the eyes of each Pride Land species gathered for the occasion.

The opening does the job. It looks real-ish. And it's crushingly unimaginative.

Watching a warthog pass gas in water, realistically, does not improve on the same bit in the '94 version. Watching a realistic wildebeest stampede, or Uncle Scar (Chiwetel Ejiofor does the voice, less insidiously foppish than Jeremy Irons) crush the hopes and dreams of young Simba in lifelike scene after scene — these aren't upgrades. They're a drag.

Screenwriter Jeff Nathanson bears down, heavily, on Scar and the hyenas in his adaptation. The dark side gets all the attention in the new "Lion King." Musically, Favreau's film learned a few lessons from Taymor's stage version, at least; there's a lot less white bread in the orchestrations and in the vocals.

Regarding Beyonce Knowles-Carter: She voices the adult Nala, and delivers the new song "Spirit." She's fine. Of course she's good. Donald Glover as the adult Simba — also fine, also no surprise. They keep their material honest, and you wish you didn't know the material quite so well.

Some of the other vocal casting strokes work: Seth Rogen turned out to be exactly the right choice for Pumbaa the warthog, and his improvised line about locally sourced grubworms is one of the two legitimate laughs in the movie. The other is a shameless shout-out to "Be Our Guest" from Disney's own "Beauty and the Beast."

The new music helps, a little. But the movie is a karaoke act, re-creating the original movie's story beats beat-by-beat-by-beat.

Do I just have it in for Disney's recycling program? Well, yes, of course. My enjoyment of the individual animation-to-live-action Disney do-overs lies in near-direct opposition to how much money they made. In other words I liked director David Lowery's "Pete's Dragon" best. So take this review of "The Lion King" with a grain of salt, or an entire salt mine.

That said: I challenge Disney to plow at least some of the money it's making on 2019's four biggest hits so far — "Avengers: Endgame," "Captain Marvel," "Aladdin," "Toy Story 4" and, now, probably, "The Lion King" — into projects that look to the future. Time marches on, and technology has time on a leash. But photorealistic animation bores me, no matter how persuasive it is. It's replication, not invention, even the best of it.

Favreau's picture tells an inadvertent cautionary tale: If artistic recycling turns into over-hunting your own food supply, pretty soon the Pride Lands may start looking a little thin.

Financially this cat's in the bag. Cinematically, though, "The Lion King" reminds me of that "Sweet Smell of Success" line delivered by Tony Curtis: "The cat's in the bag, and the bag's in the river."

Artículo: 'The lion king' review: Disney's circle of lifelessness

Crítico Especialista: Joe Morgenstern

Medio: Wall Street Journal

The digitally animated remake of the 1994 classic 'The Lion King' sacrifices feelings for photorealism.

As Disney's remake of "The Lion King" begins, an enormous orange sun rises on an Africa so realistic – so brilliantly and persuasively photorealistic -- that you half-expect to hear a narration by David Attenborough. This is no nature documentary, though. It's cutting-edge animation minus inspiration, a leaden, literal-minded rendition of the 1994 classic with computer-generated images that simulate live action and a narrative structure that frequently follows the original shot for shot. (Once again it's "Hamlet" on the veld as Simba, a young lion cub, flees his kingdom after the murder of his father, Mufasa.) The Elton John score has also been recycled, but I found myself thinking of Paul Simon's song "So Beautiful or So What." Change the conjunction and it's an apt description of the film -- so beautiful and so what.

From a technical point of view the production is a marvel, and for better or, more likely, worse, it's the harbinger of a filmmaking future in which actors may be as dispensable as sets, locations and cameras. Yet "The Lion King" redux doesn't feel marvelous, let alone like a magical creation from the Magic Kingdom. The beauty of the landscapes fills the eye without stirring the soul. The action sequences are impressive, in their thunderously brutal way, but the pace is often ponderous, the tone is predominantly dark, and there's a fundamental disjunction between the characters' physicality and what we hear of their inner lives. With a couple of exceptions, plus some comic counterpoint, the voice performances range from unremarkable to downright dull, though not for lack of high-powered talent in the major roles.

The most conspicuous exception is Pumbaa, the warthog voiced by Seth Rogen. Pumbaa is only a second banana in the jungle's scheme of things, an outcast who, with his meerkat buddy Timon (counterpoint provided by Billy Eichner), rescues the young Simba from certain death in the desert. But Mr. Rogen plays him joyously, lustily, with gleeful gargles and exuberant chortles that add up to a star turn, as well as a reminder of the wonderfully eccentric characterizations that were once a Disney trademark. (The other exception is James Earl Jones, who, happily and ever so resonantly, returns after 25 years as the doomed monarch Mufasa.)

Voices matter crucially in this movie, which was directed by Jon Favreau, since its visual style has rendered the characters' faces almost immobile. (All the digital wizardry in the world couldn't justify a smile, or a sneer, on the lips of a photorealistic lion.) Yet conflicting imperatives have taken their toll on the casting.

In theory it's nothing but good that these African animals are represented more consistently than before by actors of color: Replacements include Chiwetel Ejiofor for Jeremy Irons as Scar, Mufasa's diabolical brother; Donald Glover for Matthew Broderick as the adult Simba; and Beyonce for Moira Kelly as the voice of the adult Nala, Simba's best friend from childhood and his queen-to-be. In practice, though, Mr. Ejiofor's performance can't compare to the towering sarcasm and glorious scorn that Mr. Irons brought to the Pride Lands. As for Beyonce and Mr. Glover, they are obviously formidable entertainers in their own right, and they meet Disney's nakedly commercial need for marquee value. But they aren't dramatic actors; their presence proves bland at best, and sometimes notably flat.

There would seem to be something of a mystery here. The previous feature directed by Mr. Favreau was Disney's remake of "The Jungle Book." It, too, was photorealistically animated, for the most part, and populated by talking animals, yet fully satisfying as entertainment. The difference, though, was value added by a smart, funny script with contemporary resonance; a terrific voice cast that included Ben Kingsley, Lupita Nyong'o, Bill Murray, Scarlett Johansson and Idris Elba, and a living, breathing boy at the center of the action.

It remains to be seen, and will be fascinating to discover, how much value audiences find in the current version of "The Lion King." Maybe every moviegoer old enough to cherish memories of the first film -- meaning huge numbers of prospective customers -- will turn out to see what's become of the familiar tale in a different format. Maybe kids will embrace the new production too, whether or not they know what they're missing. Maybe everyone in the world has already seen "The Lion King" on screen or stage and won't bother to see it again. What's for sure, though, is that this all-too-realistic animated feature will impoverish, rather than enrich, those who watch it by asking less rather than more of their imaginations. That's because its images have been stripped of the animator's true art -- daring, bedazzling designs that can thrill us with their surreality, and lift our emotions to hyperreal heights.

14.

Artículo: 'The lion king': Film review

Crítico Especialista: Todd McCarthy

Medio: Hollywood Reporter

THR reviews 'The Lion King': Jon Favreau's photorealistic computer-animated remake of the Disney favorite features a voice cast that includes Donald Glover, Beyonce, James Earl Jones and Chiwetel Ejiofor.

There has perhaps never been as surefire a hit film as this new version of The Lion King. The original 1994 animated feature was a global smash, the 1997 musical stage adaptation now stands as the third longest-running show in Broadway history and its more than 20 spinoff international productions have grossed more than \$8 billion.

The property serves, in other words, as the ideal Disney template, a cash cow not to be messed with. What this means for the new big-screen take on the story, which is entirely animated but to such a realistic degree that it could practically pass as a live-action film, is that it may be the most conservative, least surprising, least risk-taking film of the current century. Nearly a scene-by-scene remake of the original, albeit a half-hour longer, it serves up the expected goods, which will be duly gobbled up by audiences everywhere like the perfectly prepared corporate meal it is.

The same old story in spiffy new pictures.

With a property as time-tested as this one and generations who regard the appealing story as a childhood touchstone, it would be foolhardy to rock the boat. Who's going to object other than curmudgeons and resisters to the advent of Disney taking over the global entertainment universe?

After the initial fascination and moments of enchantment in watching the extraordinarily lifelike animals talking and relating to one another as human beings do, you begin to get used

to it to the extent that it's no longer surprising, which in turn allows the familiarity of it all to begin flooding in. The film's aesthetic caution and predictability begin to wear down on the entire enterprise in the second half — the original animated *Lion King* ran 88 minutes, while this one lasts two hours. You can feel the difference.

In a moviegoing environment where originality is shunned and the familiar is embraced like comfort food, this *Lion King* will rule, just as it always has. The ostensible creative reason for the update is the advance in computer animation, yielding imagery so realistic that the result is called “virtual cinematography,” meaning the animals and dramatic African backdrops indisputably look like the real thing, as if shot on location.

Overseeing this protean effort are the great veteran cinematographer Caleb Deschanel and visual effects supervisors Robert Legato and Adam Valdez, who previously collaborated on Disney's *The Jungle Book*. The highest praise one could bestow upon their labors for director Jon Favreau is that all the images look real, which they really do; there's even one shot with pretend camera glare.

The character animation is similarly spot-on, to the extent that you very quickly accept it as a norm that can be taken for granted; absorption of new technology gets easier by the moment now. Lording over all is the titular royal Mufasa (James Earl Jones, commanding as ever at 88), who has long kept his malcontent brother, Scar, at bay, and hopes to do so long enough to allow young son Simba (energetically voiced by Donald Glover) to mature into monarchical status.

As often happens, the villain here is arguably the most interesting figure. Some of this is attributable to the vocal work of Chiwetel Ejiofor, who mixes threat with an equal measure of what sounds like genuine world-weariness. His Scar is an outcast made to look a bit scrawny and more ragged and unkempt than his brawny brother; this is a lion who has lived in defeat and disregard for so long that he suspects he may well be done for. Still, he harbors enough malevolent resentfulness that he's able to come back to sinister life with the right opportunity.

But so much for multifaceted characterization. There are some beguiling enough moments of playfulness between Simba and the young female Sarabi (Alfre Woodard), as well as pro forma comedy involving Seth Rogen's warhog Pumbaa and John Oliver's goofy hornbill Zazu. Still, it soon becomes apparent that Jeff Nathanson's new screenplay will be following very closely in the footsteps of its predecessor, leaving the remake to function largely as a more physically vivid version of the same story.

The more pronounced realism delivers some scenes with a shade more power, notably the sight of the elephants' graveyard and Simba's multiple (too many, actually) encounters with the ever-prowling, teeth-baring hyenas; the new vividness no doubt accounts for the shift from a G to PG rating. There's a spiffy cover of “Can You Feel the Love Tonight?” sung by Beyonce (who voices Simba's childhood friend Nala) and Glover, along with a new Beyonce number, “Spirit.” Perhaps the greatest special effect of all is the luster of the lions' fur and coats.

But by and large, very few remakes, other than Gus Van Sant's shot-by-shot reproduction of *Psycho*, have adhered as closely to their original versions as this one does. Everything here is so safe and tame and carefully calculated as to seem predigested. There's nary a surprise in the whole two hours.

15.

Artículo: Lion King: Directed by Jon Favreau

Crítico Especialista: Emanuel Levy

Medio: Emanuellevy

Disney's *The Lion King*, directed by Jon Favreau, is set in the African savanna where a future king is born.

Simba idolizes his father, King Mufasa, and takes to heart his own royal destiny. But not everyone in the kingdom celebrates the new cub's arrival.

Scar, Mufasa's brother—and former heir to the throne—has plans of his own. The battle for Pride Rock is fraught with betrayal, tragedy and drama, ultimately resulting in Simba's exile. With help from a curious pair of newfound friends, Simba will have to figure out how to grow up and take back what is rightfully his.

"It's such a beloved property," says Favreau. "Disney has had tremendous success with the original animated version and then the Broadway musical. I knew that I had to be very careful with it. I felt a tremendous responsibility not to screw it up. I wanted to demonstrate that we could be respectful of the source material while bringing it to life using mind-blowing techniques and technologies."

An animated masterpiece, beloved by fans worldwide, Disney's 1994 classic "*The Lion King*" won Oscar Awards for the original song "Can You Feel the Love Tonight" (Elton John, Tim Rice) and original score (Hans Zimmer).

In 1997, the stage production inspired by the film made its Broadway debut, winning six Tony Awards. Twenty-two years later, it remains one of Broadway's biggest hits, recently marking its 9,000th show.

"In my opinion, the original film is the greatest animated film ever made," says screenwriter Jeff Nathanson. "From day one, Jon and I discussed our love for the original, and how important it was to maintain the spirit of the animated version."

Adds Favreau, "We are dealing with very engaged audiences that have grown up with these properties. And they have an emotional connection to them—in certain cases spanning generations within their family. So, you're not just remembering 'The Lion King,' you're remembering 'The Lion King' when you were 7, or when you brought your kid to it, or when you saw it then later introduced it to your kid. People have a whole basket of memories and emotions that are related to this movie, and there's a certain protectiveness that people feel because those memories belong to them."

Favreau helmed 2016's "*The Jungle Book*," using new technology to tell the story in a contemporary and immersive way. The film won an Oscar for best visual effects (Robert Legato, Adam Valdez, Andrew R. Jones, Dan Lemmon), and the experience was eye-opening for the director, revealing a new world of possibility.

Trip to Africa

A trip to Africa was crucial: “I went on safari to Africa six months prior to first talking to Disney about doing this film. I remember when a warthog ran by our safari vehicle, one of the people in our group started singing ‘Hakuna Matata.’ And then when we saw lions up on a rock, they all said, ‘Oh, look, it looks like “The Lion King.””

This story has become a frame of reference that everybody now knows and accepts. It pops up in music, on TV shows, in comedy routines, as part of sketches. It’s continually referenced. It’s such a deep part of our culture that it felt like there was a tremendous opportunity to build on that and to retell the story in a different medium.”

Favreau, who has long admired Walt Disney’s pioneering spirit, pushed the boundaries to take “The Lion King” to the big screen in a whole new way—employing an evolution of storytelling technology that blends live-action filmmaking techniques with photoreal computer-generated imagery. Environments were designed within a game engine; state-of-the-art virtual-reality tools allowed Favreau to walk around in the virtual set, scouting and setting up shots as if he were standing in Africa alongside Simba.

Producer Karen Gilchrist says the director sought to root the film in reality—and did so in unexpected ways. “He wanted to capture those things you can’t quite explain,” she says. “Having director of photography Caleb Deschanel actually working the wheels or having a dolly grip, you get those magical things that happen with the human touch. Not always having the perfect shot, the perfect sunrise, the perfect sky—that was really important to Jon.”

Once the film was created within VR, Favreau directed the team from MPC Film during the animation on process. Ultimately, the artists, technicians, live-action professionals and cutting-edge animators created what is essentially a new way to make a movie.

Live Action or Animation?

Is it live action or animation? “It’s hard to explain,” says Favreau. “It’s like magic. We’re reinventing the medium. But we’re not reinventing the story.”

For Favreau—much like Walt Disney before him—story comes first. He set out to preserve the soul of the original film, while allowing the performances, artistry, music and humor to unfold organically. “I understood going into this how important that powerful inherited relationship was with the original film,” he says. “There is such a rich tradition surrounding this material. We are dealing with archetypes and struggles going back to Shakespeare’s ‘Hamlet’ and earlier.

Betrayal, coming-of-age, death and rebirth—the cycles of life—are the foundation on of all myths. Then bring in such strong emotional cues like the music from Africa and the songs that Elton John and Hans Zimmer collaborated on.”

Much like the Broadway show presented the classic story in a different medium, Favreau’s contemporary approach added dimension, emotion and realism to the film. “We definitely are not shy about going back to the old material, but it is amazing how much you can change and update invisibly. And that’s the trick—you don’t want it to feel like you’ve imposed yourself upon the film. We don’t want to cross the line of making something feel too intense, or lose the thread of what we remember about the old film. Comedy works differently. Music works differently. The animals’ natural combat works differently. It’s a family film, an adventure

film. But there are areas, even in the original film and in the stage play, which are very intense and emotional. It's a balancing act, because we want to hit those same feelings and the same story points, but we don't want to overwhelm the audience in a way that the earlier production on had not."

"The casting allows for interpretation on while maintaining the spirit and personality of the classic characters," he says. The all-star lineup includes stars from film, TV, theater and music, bringing back to the big screen iconic characters that audiences have long treasured—but in a whole new way.

"The Lion King" stars Donald Glover ("Atlanta," "Solo: A Star Wars Story") as future king Simba, Beyoncé Knowles-Carter ("Dreamgirls") as Simba's friend-turned-love-interest Nala, and James Earl Jones ("Rogue One: A Star Wars Story," "Field of Dreams") as Simba's wise and loving father, Mufasa, reprising his iconic performance in Disney's 1994 animated classic. Chiwetel Ejiofor ("12 Years a Slave," Marvel Studios' "Doctor Strange") portrays Simba's villainous uncle Scar, and Alfre Woodard ("Juanita") plays Simba's no-nonsense mother, Sarabi. JD McCrary (OWN's "Tyler Perry's The Paynes," Apple's "Vital Signs") voices Young Simba, a confident cub who can't wait to be king, and Shahadi Wright Joseph (NBC's "Hairspray Live!," Broadway's "The Lion King") brings tough cub Young Nala to life.

John Kani ("Black Panther," "Coriolanus," Marvel Studios' "Captain America: Civil War") was cast as the wise baboon Rafiki, and John Oliver (HBO's "Last Week Tonight with John Oliver") was tapped as hornbill Zazu, Mufasa's loyal confidant. When Simba goes into exile, he relies on two newfound friends—Seth Rogen ("Sausage Party," "Neighbors") lends his comedic chops to naive warthog Pumbaa, and Billy Eichner ("Billy on the Street," FX's "American Horror Story") joins the cast as know-it-all meerkat Timon.

While most of the animals in the kingdom respect the king, the hyenas have other plans. Florence Kasumba ("Black Panther") portrays Shenzi, Eric André (Adult Swim's "The Eric André Show") is Azizi, and Keegan-Michael Key ("Predator") plays Kamari.

"The Lion King" is directed by Favreau ("The Jungle Book," "Iron Man") and produced by Favreau, Jeffrey Silver ("Beauty and the Beast" and Gilchrist ("The Jungle Book").

Nathanson ("Catch Me If You Can") penned the screenplay based on the 1994 screenplay by Irene Mecchi, Jonathan Roberts and Linda Woolverton. Tom Peitzman (co-producer "Kong: Skull Island," "Alice in Wonderland"), Julie Taymor (director "A Midsummer Night's Dream," Broadway's "The Lion King") and Thomas Schumacher ("The Lion King," "Beauty and the Beast") are executive producers, and John Bartnicki ("The Jungle Book") is co-producer.

16.

Artículo: The new lion king just isn't animated enough

Crítico Especialista: Kameron Austin Collins

Medio: Vanity Fair

The remake of the Disney classic has an all-star cast and the same great songs—but little of classic Disney's charismatic magic.

In *The Lion King*—Disney’s 1994 animated original—a pride of lions, led by the king Mufasa, perform a series of extraordinary behaviors. They squint. They wince. Their eyebrows arch to and fro with emotion: panic, anger, a slick sense of satisfaction, a devious sense of scheming. Welcome to anthropomorphism 101. Animals: they’re just like us, when we draw them.

In the new *Lion King*, helmed by Jon Favreau and out in theaters July 19, much is the same. There are capital-E-emotions. The plot beats are almost completely unrevised, as are many of the visual sequences. That iconic opening—the anointing of Simba as the future king of the pride, borne skyward by a mystical mandrill named Rafiki as the animal kingdom bows in reverence—is unchanged. Disney isn’t stupid; this is a company that knows why we’re here, or thinks it does. And so, again, we have Simba: hero, taunted by hyenas, blamed for the death of his father Mufasa, driven off of Pride Rock by that nefarious, hang-dog uncle Scar. All is well; all is the same.

But in the words of that wise old mandrill Rafiki: Look harder. More than one person in your life is going to liken the photorealistic look of this movie to that of a video game cut scene — those scripted interstitial sequences that make video games feel more movie-like. They will not be entirely wrong.

17.

Artículo: 'The lion king': Review

Crítico Especialista: Tim Grierson

Medio: Screendaily.com

Jon Favreau’s thrilling ‘photo-realist’ Disney drama remains loyal to the original jungle monarch.

Like other recent Disney remakes, *The Lion King* largely lionises the original animated film, reluctant to risk alienating fans or to veer wildly from the source material. Nonetheless, director Jon Favreau (*The Jungle Book*) manages to give this version its own spark thanks to a willingness to embrace the story’s inherent darkness and a photo-realistic computer-animation approach which amplifies the majesty of the tale’s animal characters. Blessed with some excellent voice performances, this new *King* is familiar but still lively enough to encourage audiences to emotionally invest again in story they are already so familiar with.

There’s a savage ferocity to these characters that accentuates their kill-or-be-killed reality.

Disney will release the film across much of the world by July 19, looking to match (or better) the worldwide grosses of live-action remakes *Beauty And The Beast* (\$1.3 billion), *The Jungle Book* (\$967 million) and *Aladdin* (currently \$924 million). The original *Lion King* was the biggest global hit of 1994 — it seems fairly certain that the remake will be among this year’s top-grossing films too, buoyed by a faithful recreation of the original’s beloved soundtrack which never quite tops the Elton John and Tim Rice originals — or, frankly, tries to offer substantially different versions of them (Pharrell Williams produced five songs on the track).

Favreau takes us back to the African savannah, where wise Mufasa (voiced by James Earl Jones) rules over a pride of lions, including his sprightly son Simba (JD McCrary). But when Mufasa’s conniving brother Scar (Chiwetel Ejiofor) secretly murders the king — and makes

Simba believe he was responsible — the cub flees, befriendng two lovable outcasts during his exile: meerkat Timon (Billy Eichner) and a warthog named Pumbaa (Seth Rogen).

Even more than 2016's *The Jungle Book*, *The Lion King* achieves what looks like wondrous live-action filmmaking as the wild animals behave in realistic ways — except, of course, for the fact that they talk and sing. Creating digital environments based on actual African locations, Favreau and his effects team concoct an immersive landscape that, although occasionally set-bound, is visually resplendent. (Special credit to Caleb Deschanel, whose cinematography is a rich mixture of evocative shadows and beautiful, sun-splashed widescreen compositions.)

It's unfortunate, then, that this remake doesn't attempt to enrich a narrative that, despite its primal prodigal-son stirrings, has always felt as if it could be fleshed out. At its weakest, this *Lion King* merely rehashes the original story, but even then, it's a luminous production which is satisfying enough to simply let the vistas enrapture the audience. And, while this remake is primarily geared towards families, Favreau doesn't shy away from the story's sombre, even scary underpinnings. If it's enormously cute to watch photo-realistic cubs scamper to and fro, it's equally unnerving when the wiry Scar enters the frame — or when his hellacious hyena henchmen threaten Simba. To be sure, the original's traditional animation had flair, but the remake's live-action-ish quality allows us to fully appreciate just how powerful and dangerous these creatures are. Mufasa's regal bearing and Scar's coiled fury have a potency that the 1994 version can't match — there's a savage ferocity to these characters that accentuates their kill-or-be-killed reality.

Favreau has also done a good job with his casting, picking Donald Glover to voice the adult Simba who, after long abandoning his destiny, will finally rise to the challenge of taking his father's place. Jeremy Irons gave us a cheeky Scar, but Ejiro is far more ominous, while Rogen and Eichner are an amusing comic duo. Reprising his role as the mighty Mufasa, Jones provides the same velvety authority that has been his trademark for decades. While *The Lion King*'s love story feels as rushed as ever, at least Glover and Beyoncé Knowles-Carter (as Nala) have a warm rapport. And John Oliver is in fine form as Mufasa's loyal aide Zazu, an anxious hornbill.

Yet for all the computer wizardry on display, it seems to be mostly in service of mimicking the sensation of watching the '94 movie, which can feel like a lot of effort exerted for a trivial objective. And yet, Favreau and his cast have zeroed in on what remains so moving about this material — its wrenching father-son portrait, its extolling of the need to grow up, and its clear-eyed divide between good and evil. It's easy to be swayed by the craftsmanship on display, even if one wishes all involved weren't so loyal to the original King.

18.

Artículo: Film review: 'The lion king'

Crítico Especialista: Peter Debruge

Medio: Variety

Jon Favreau's 'live-action' remake of the 1994 cartoon classic leans on the strength of the original story while pushing the animation to photo-realistic new extremes.

From the ecstatic Zulu chant that opens the film — “Nants ingonyama bagithi baba!” — to the thundering drumbeat that ends it, director Jon Favreau's exhilarating live-action take on “The

"Lion King" hews closer to the Walt Disney animated masterpiece than any of the studio's recent remakes. Technically, "live action" is the wrong way to describe the movie — it's more a cover version, really — which is every bit as animated as the 1994 original, and leagues beyond Favreau's 2016 "The Jungle Book" update in terms of how breathtakingly photo-realistic the visual-effects work looks.

At times, the movie mimics the earlier Disney toon practically shot for shot — as in the presentation of baby Simba on Pride Rock and the spectacular wildebeest stampede that endangers him as a cub — so much so that composer Hans Zimmer didn't need to change a note for these sequences. That raises the inevitable question, "Why bother?" and though any number of artistic arguments could be made (no one balks when a fresh version of "Hamlet" hits the stage, and what is "The Lion King" but a leonine riff on Shakespeare's regicidal classic?), the answer here can be spelled in dollars. Considering the 1994 film was the top-grossing movie of its time, and factoring in the success of "The Jungle Book" (the project whose nearly billion-dollar box office sparked this entire phenomenon), "The Lion King" could be Disney's most successful do-over yet.

If the lesson of the original "Lion King" was one of birth and death and mutual respect — a concept represented by the movie's intuitive "Circle of Life" motif — then its successor's driving philosophy could be described as the "Circle of Commerce": First there was "Hamlet" (which scholars consider to be a retelling of an earlier Scandinavian legend), then "The Lion King," then a Broadway musical, and now this, the latest trend in Disney's efforts to mine new gold from its animated catalog.

Audiences are either on board with the Disney remake machine or they're not, and apart from Tim Burton's "Dumbo" — an artistic and financial disappointment that strayed too far from the source — the box office for the remakes has been strong enough that "The Lion King" was inevitable. And let's be honest: It's not like Disney would have otherwise used that money to solve world hunger. If the studio was going to update "The Lion King," it might as well do it right.

I have a theory that all 20th-century American kids go crazy for at least one Disney animated movie in their lives. They demand the toys; they own the home video; they watch it so often, they have it memorized. Think back to your own childhood. Maybe you got hooked on "The Little Mermaid," or if you're older, fell for "Lady and the Tramp" or "Fantasia." That magic connection seems to occur when kids are 4 or 5 years old, although in my case, it happened right before my senior year in high school — embarrassingly late to develop a cartoon fixation. The movie was "The Lion King," and I loved it so much, I bought the lunchbox, I bought the bedsheets. I didn't care that it wasn't cool, because I'd never seen anything like it.

Looking back, it's clear that "The Lion King" was the pinnacle of what we now refer to as the Disney Renaissance. Pixar's "Toy Story" came out the following year and began the transition to computer animation, but at the time, "The Lion King" was a revelation: It brought cinematic techniques to a medium in which something as basic as a 3D camera move (anything more than a zoom or a horizontal pan) posed enormous challenges for animators. Just compare the opening sequence — as Zazu swoops over herds of animals who've gathered to witness the presentation of Simba — to the magic carpet ride in "Aladdin," which cheated "over, sideways and under" with tight framing and standard left-to-right movement.

“Pocahontas,” “The Hunchback of Notre Dame” and “Tarzan” would follow, but of all these movies, “The Lion King” holds up most beautifully all these years later. That means Favreau’s most important responsibility in overseeing the remake was simply not to mess it up. Which he doesn’t. Then again, nor does he bring the kind of visionary take to the material that Julie Taymor added when staging the Broadway version. That makes Favreau’s “The Lion King” an undeniably impressive but incredibly safe entry to the catalog — one whose greatest accomplishment may not be technical (which is not to diminish the work required to make talking animals look believable) but in perfecting the performances.

Even a quarter century ago, audiences were savvy to the kind of representation problems that Hollywood creators are finally addressing today, and “The Lion King” rightly took flak for casting white actors in Disney’s first Africa-set animated movie (“Home Improvement” star Jonathan Taylor Thomas played young Simba, while Matthew Broderick performed the adult version). Favreau doesn’t make the same mistake, casting actors of African descent as the lion and hyena characters and bringing back just one voice from the original, the incomparable James Earl Jones, to rerecord nearly all the same dialogue as Simba’s father, the mighty Mufasa.

It can be distracting to be constantly comparing the line readings between the two versions. As Zazu, John Oliver is essentially doing his best Rowan Atkinson, repeating mostly the same jokes, whereas Seth Rogen and Billy Eichner rehearsed together to play warthog Pumbaa and meerkat Timon, the “no worries” buddies who convince Simba to adopt an all-bug diet during his time in exile. Rogen and Eichner’s riffing sessions result in a fair amount of fresh material, and an overall even-more-likable version of these two beloved characters — although the most hilarious change to Timon’s personality comes from observing how real meerkats sit, sprawling awkwardly back on their haunches. To punch up their personalities even further, Favreau and DP Caleb Deschanel work out a GoPro-style way of “shooting” them at clownishly close range.

Midway through Timon and Pumbaa’s jungle anthem, “Hakuna Matata,” Simba’s voice changes — as actor-singer-comedian Donald Glover takes over for JD McCrary — and it’s then that something remarkable happens: The character assumes a dimension that was missing from Broderick’s performance, and the detail that never quite rang true in the original (that Simba thought he was responsible for Mufasa’s death) becomes part of a bigger and more plausible self-confidence problem. As Simba’s bride-to-be, pop goddess Beyoncé Knowles-Carter lends still more depth, conveying aspects of bravery and independence in Nala’s personality that weren’t there before. And, of course, Glover and Beyoncé are both singers, which gives the “Can You Feel the Love Tonight” montage new life as an old friendship turns romantic, reinforced by the two lions’ body language. Beyoncé also contributes a largely unnecessary but exhilarating single, “Spirit,” over the couple’s return to the Pride Lands, which Mufasa’s scheming brother Scar (Chiwetel Ejiofor) has turned into a barren desert.

Of all the cast, Ejiofor has the toughest job, reinventing the film’s second-most-iconic performance, Jeremy Irons’ conniving purr. His is the character who changes the most. Screenwriter Jeff Nathanson (who boasts some of the hackiest high-profile credits in the biz) hardly deserves the sole credit he gets, considering the debt he owes to “The Lion King” writers Irene Mecchi, Jonathan Roberts and Linda Woolverton, although he does add a few key lines here and there to explain — and update — Scar’s motivations. Elsewhere, his song, “Be Prepared,” is whittled down to a verse or two of spoken-word evil, after which Ejiofor repeats the title like some kind of malicious mantra.

Overall, the songs pose a unique challenge to Favreau’s approach, since he’s striving for realism — or at least the illusion that we’re watching flesh-and-blood animals — whereas the original belongs to that period of Disney animation when the stories often halted to make room for Broadway-style show tunes. Rather than replicating the Busby Berkeley-style choreography of “I Just Can’t Wait to Be King,” the director does a fantastic job of reimagining this sequence, tipping his hat to certain memorable shots without anthropomorphizing the animals too much.

Rendering technology has advanced so much in the short time since “The Jungle Book” — to say nothing of the vastly increased amount of labor assembled to pull it off — that “The Lion King” no longer requires audiences to pretend that the CGI looks more believable than it does. With the exception of the strangely out-of-sync mouth movements seen when these digital creatures talk, effects house MPC makes the animals look utterly convincing, blending characteristics of their various species (the way a cat’s ears hinge backward when it’s hesitant or scared) with recognizable human expressions (where a subtle eye flicker serves to reinforce those same feelings).

By focusing his attention on upgrading the look of the earlier film while sticking largely to its directorial choices and script, Favreau reinforces the strength of the 1994 classic. If you were never a fan of “The Lion King,” then nothing here will win you over. On the other hand, for those too young ever to have seen it, this could be a life-changing experience, one that strives to create a kind of understanding between audiences and the animal kingdom that Disney once made a regular part of its mission, back in the era of films such as “The Legend of Lobo” and “The Incredible Journey.” It’s a shame to sacrifice the hand-drawn artistry — whose human touch will surely hold up better in the long haul — but those are the terms with this latest wave of remakes, and “The Lion King” at least honors what came before, using current animation technology to convince us that we’re watching the real thing.

19.

Artículo: ‘The lion king’: Cursed by the Uncanny Valley? No, Blessed by the Uncanny
Chiwetel Ejiofor

Crítico Especialista: Owen Gleiberman

Medio: Variety

I’m astonished that people are having an uncanny-valley problem with Disney’s live-action version of “The Lion King.” Characters like Simba and Mufasa have been described as having “dead eyes,” but I saw the movie well before I heard any of those complaints, and their eyes seemed utterly expressive and alive to me. Besides, the characters are meant to look like real animals, who don’t over-emote.

That, you could argue, is the essential difference between the new “Lion King” and the original. The 1994 version was an anthropomorphic cartoon in the classic Disney tradition of cuddly facial elasticity; the characters wore every thought and feeling on their beastly but really entirely humanoid features. In the live-action version, which is, of course, nearly as much of an animated film (it’s just a different kind of animated film), the characters have a photo-realist splendor that’s (intentionally) more deadpan, and that allows us to imagine, that much more, that they’re wild animals. That’s why the film’s vocal performances strike us on a different wavelength.

In a conventional cartoon, the voices complete the visual expressiveness of the drawings. In the new “Lion King,” the voices come closer to having the quality of inner voices. And nowhere does that prove more effective than in the searingly powerful performance of Chiwetel Ejiofor as Scar. I didn’t necessarily like the new “Lion King” more than the original (or less), but I responded to it in a different way, and Ejiofor’s acting defines what’s transporting — and novel — about the current film.

He has always been a magnificent actor, and a total chameleon, from the ebullient drag queen of “Kinky Boots” to the silently suffering, transcendently expressive victim-hero of “12 Years a Slave.” But in the six years since that Oscar-winning landmark, Ejiofor hasn’t had an opportunity to give the kind of populist performance that connects to an audience in a mythic way. He does it in “The Lion King.”

His Scar raises the film’s dramatic stakes, upping the ante on what Jeremy Irons did as Scar in the 1994 version. Irons was silky, amused, decadent, conniving. But Ejiofor, who has said that he based his performance on the title role of “MacBeth,” turns Scar’s deviousness into something more wounded and malevolent. As a result of the film’s realism, the slash across his face, which came from the fight in which Scar tried to kill (but was defeated by) his brother, Mufasa, hits us in a more graphic way, and so does Scar’s physique — his emaciated manginess. He wears his depression and defeat on his face and body, and Ejiofor plays him with a mellifluous, deep-voiced simmer of anger that suggests a tragedy of distorted nobility. In the first encounter between Scar and Mufasa, when Mufasa dresses him down, we actually feel bad for Scar — for how low he’s fallen.

Ejiofor creates a fully rounded character, sympathetic at times, but fraught with peril. Scar doesn’t just scheme, he covets, with a thirst for power and vengeance that’s a kind of bottomless pit. As in Shakespeare, it’s his humanity that brings his monstrousness to bear, transforming him into a killer. You could say that Ejiofor plays the audience in much the same way that Scar manipulates those around him, especially Simba. He’s a liar who hides his violence, and when it comes out, Ejiofor endows him with a vibratory danger that’s dark-edged and terrifying. The scene in which he confronts Mufasa, holding him at the top of a cliff, is a dramatic epiphany, as charged as the climax of any thriller — and, to be honest, more potentially traumatizing for children than anything in “Bambi” and the 1994 “Lion King” combined. I decided, as soon as I saw that scene, not to take my 6-year-old daughter to the movie, yet the intensity of that moment is hardly a flaw. It elevates “The Lion King” into a timely parable of a lost hero, Simba, who must defeat the fear in himself to save his society from a plundering sociopath.

Speaking of which, there have been rumblings that the new “Lion King” is too “hierarchical” in its vision of a leonine-led animal kingdom. Which makes me wonder: Are we really going to go there? “There” being the application of the kind of kneejerk leftist-grad-student thinking that can be applied, if you work hard enough, to three out four mainstream American movies throughout history. The hierarchy, the uncanny valley — all of it feels like code for attacking Disney as the New Oppressive Empire. I bow to no one in my dislike of just about all of Disney’s live-action remakes of its animated classics, but “The Lion King” has a humanistic spirit that transcends those earlier films. The characters, through their images and voices, have presence. And none more so than Ejiofor’s Scar, who shows you what it looks like when anger and cunning and agony and ego melt into a roar of wrath.

Artículo: Be prepared for the photorealistic cruddiness of Disney's pointless lion king remake

Crítico Especialista: A. A. Dowd

Medio: Av. Club

The Lion King, Disney's latest attempt to make a new hit from the blueprint of one of its old ones, begins the exact same way as the 1994 animated smash on which it's based: with a blood-red sun peaking over the horizon of the African Serengeti, a single chanting voice rising with it. What follows is a shot-for-shot recreation of that film's spectacular opening musical number, "The Circle Of Life," in which all the beasts in the kingdom take their place at the foot of a jutting rock, ready to pay respect to the young predator that will soon be calling them prey.

There's a key difference, however. This time, the antelopes and giraffes and scurrying ants look exactly like actual antelopes and giraffes and scurrying ants. And that proves to be both the major technological achievement of the movie and its great miscalculation, its fundamental folly. The scene's dramatic apex is supposed to be the interaction between the mighty lion Mufasa (a returning James Earl Jones, because who could replace him?) and the wise mandrill Rafiki (John Kani), who's come to present the king's newborn son to the world. But both characters have been so authentically rendered, with the limited range of facial motion their respective species possess, that we're essentially just watching two animals stare blankly at each other. The emotional connection between them is entirely theoretical, supplied only by context or maybe by memories of what their hand-drawn ancestors more clearly conveyed.

Technically, this new Lion King is as much a cartoon as the old Lion King; it's been created entirely on computers, and features nary a single life-form or landscape not made from 1s and 0s. But like Cinderella, Beauty And The Beast, and the recent, embarrassing Aladdin, it's a lavish Disney remake that detrimentally thrusts material conceived for animation into an effectively live-action world. At least those films anchored their nostalgia trips to real personalities. There's almost nothing recognizably human in The Lion King, which labors under the bizarre misconception that anyone needed a photorealistic take on the Shakespearean struggle between talking, singing lions. Joyless, artless, and maybe soulless, it transforms one of the most striking titles from the Mouse House vault into a very expensive, star-studded Disney Nature film.

Is there a point here, beyond squeezing a few million more out of a tale that's already been Broadway adapted and direct-to-video sequelized and prequelized? The Lion King wants to make us gape, like those genuflecting herbivores, at its state-of-the-art craftsmanship—at how far animation has come in 25 years. Yet there's something distracting, even uncanny-valley unnerving about hearing, say, John Oliver's panicked voice projecting out from the clicking beak of a dead-eyed hornbill. The effect isn't so different from what you'd get from dubbing over the chewing maw of a real animal, Mister Ed-style. And the lack of expressiveness becomes a real liability when it comes to caring about our hero, prince Simba (JD McCrary as a cub, Donald Glover as a grown lion), who sports the same placid, unchanging cat face when he's confronted by the defining tragedy of his childhood as when he's pouncing on a beetle.

One-time Swinger Jon Favreau, now a go-to guy for special-effects showcases (did anyone see that coming, even after Iron Man?), offered a similarly lifelike menagerie in his dry run to the gig, The Jungle Book. Caught in its own uncanny valley between fidelity and deviation, that movie wanted to be a direct remake but also its own thing. The Lion King settles, unimaginatively, for the former. It's more faithful, even, than those carbon copies of Beauty

And *The Beast* and *Aladdin*, which bulked up their running times with (unnecessary) subplots and (forgettable) new songs. Here, it's basically scene for scene the same plot, as young Simba becomes a pawn in the Claudius-like scheme of Mufasa's resentful runt-of-the-litter brother, Scar (Chiwetel Ejiofor), then flees the pride and reinvents himself as a carefree bachelor to avoid facing his past. Even those who consider the original a towering classic of the Disney Renaissance would probably concede that it's not for the film's story, with its skimpy second act and weird, there-goes-the-neighborhood class politics.

No, *The Lion King* endures because it's gorgeously animated, mythically scaled, and packed with memorable songs. Yet however confidently he can oversee a big production, Favreau has almost no knack for spectacle, and over and over again, he botches scenes that soared in '94. Early showstopper "I Just Can't Wait To Be King" was practically a Busby Berkeley number. But because real animals could never stack on top of each other like that (silly!), the new version finds Simba and love interest Nala (Shahadi Wright Joseph at first, Beyoncé later) trading lines while... running through a stream. It's not the only musical sequence that falls flat; Scar's jaunty villain anthem "Be Prepared" has been totally gutted, whereas the Oscar-winning "Can You Feel The Love Tonight" now unfolds during the day, for some reason. Excepting the opening scene, Favreau makes no attempt to match the original's extravagant angles and choreography: While Scar's hyena cronies once menacingly emerged from the sockets of an elephant skull, here they just kind of wander into frame.

It's as if every creative decision were subordinate to the film's misguided insistence on realism, on keeping the mannerisms and movements of these magically intelligent creatures "believable." And so, all the pleasures are not just secondhand but diminished: We're watching a hollow bastardization of a blockbuster, at once completely reliant on the audience's pre-established affection for its predecessor and strangely determined to jettison much of what made it special. Even the vocal performances, delivered by Favreau's high-profile celebrity cast, suffer by comparison, perhaps because the actors are forced to downshift to match the narrower emotional spectrum of their digital avatars. This means, for example, that Ejiofor abandons all the campy relish Jeremy Irons brought to Scar, reducing the heavy to a single note of bitterness, while Jones dims the regal intensity like a stage actor who's started to grow a little bored playing the same role night after night. Ultimately, only Billy Eichner and Seth Rogen, as slacker sidekicks Timon and Pumbaa, make much of an impression; their funny, possibly ad-libbed banter feels both fresh and true to the spirit of the characters—the perfect remake recipe. Just don't look too hard at their character designs. They're realistic, hideously.

ANEXO 2.

Anexo de Críticas de *The Beauty and The beast* (2017):

Título: The reimagined <i>Beauty and the Beast</i> is wild, vivid and crazy beautiful		
Medio de publicación: Time Magazine		
Crítico del NSFC	Subvariables de los criterios empleados por la crítica	Oraciones que muestran los indicadores de dichas valoraciones
Stephanie Zacharek	Valoración de la elaboración del	The key to Bill Condon's wondrous live-action musical <i>Beauty and the Beast</i> is that <i>it's not a movie of its time</i> . It's not even a movie of 1991.

	guion cinematográfico	There's no need to worry that this version might crush the gentle charms of the 1991 picture: Even though <i>Condon more or less faithfully follows that movie's plot</i> , this <i>Beauty</i> is its own resplendent creature.
		<i>Beauty and the Beast is unlike so much princess-centric lore</i> in that the woman does the work of saving the man, not the other way around.
	Valoración de la emocionalidad	<i>Beauty and the Beast</i> may work in a similar mode— <i>it's loaded with feeling</i> , almost like a brash interpretive dance expressing the passion and elation little girls (and some boys, too) must have felt upon seeing the earlier version.
		You could accuse <i>Beauty and the Beast</i> of being a little <i>too generous in doling out sensory overload</i> .
		It's also <i>piercingly explicit about the unpredictability of love</i> , the way it sneaks up on us unbidden.
	Valoración sobre el empleo del sonido	<i>The original songs</i> , by Alan Menken and the late Howard Ashman, remain, though <i>the arrangements are now more like lush floral bouquets, laced with grand orchestral curlicues</i> .
	Valoración de la ejecución de la dirección general	In fact, nearly everything about <i>Beauty and the Beast is larger than life</i> , to the point that watching <i>it can be a little overwhelming</i> . But Condon knows what he's doing.
	Valoración del diseño de producción	The production design <i>is elaborate and trippy</i> .
	Valoración del elenco actuarial	<i>Evans' performance is oversized</i> , like his shoulders, and comes with a wink.
		<i>He (Belle's father, Kevin Kline) brings warmth and style to the role</i> , without ever letting it descend into the horrid territory known as “heartwarming.”

Título: ‘Beauty and the Beast’ Review: Live-action Disney classic still tale as old as time		
Medio de publicación: Rolling Stone		
Crítico del NSFC	Subvariables de los criterios empleados por la crítica	Oraciones que muestran los indicadores de dichas valoraciones
Peter Travers	Valoración de la elaboración del guion cinematográfico	<i>Literacy gets a booming shoutout</i> in this new <i>Beauty</i> .
	Valoración de la emocionalidad	Despite all the energy they expend in their frenzied Busby Berkeley-inspired rendition of “Be Our Guest,” <i>the animated version far exceeds it</i> in a quality even a \$160 million budget can't buy: <i>charm</i> . <i>What Beauty and the Beast rises or falls on is the love story</i> , and here, allowed to slow down to let in <i>intimate moments, the movie catches fire</i> .

Valoración de la ejecución de la dirección general	<i>It looks the same, moves the same and sounds the same</i> (those Alan Menken songs!) <i>as the original. But some of the magic has gone M.I.A.</i>
Valoración del elenco actoral	<i>Watson (Belle), the perfect embodiment</i> of the little engine that could. <i>The ever-splendid Kevin Kline</i> (Belle's father). <i>Luke Evans (Gaston), a preening delight.</i>

Título: Remake of 'Beauty and the Beast' convincingly springs to life Medio de publicación: The Washington Post		
Crítico del NSFC	Subvariables de los criterios empleados por la crítica	Oraciones que muestran los indicadores de dichas valoraciones
Ann Hornaday	Valoración de la elaboración del guion cinematográfico	How does a movie last forever, even as it's deconstructed and reinvented over time? The answer is: with <i>a mixture of careful deliberation and boldness</i> , both of which are on full display <i>in this pleasingly all-out but reassuringly familiar</i> take on a story that might not have started with Disney's 1991 movie but, for many, seemed to end there. <i>The fact that it's the damsel doing the saving</i> in "Beauty and the Beast" — not once but twice, if you count Belle's kindly father, Maurice (a sweetly affecting Kevin Kline), who runs into trouble midway through the film — <i>gives extra verve to the presence of Watson.</i> By beefing up the presence of Belle's father — and the absence of her mother — <i>the filmmakers have given Belle as much shadow material as the diffident Beast</i> , who starts out as her captor and winds up her soul mate.
	Valoración del diseño de producción	The film's biggest sequence, set to the song " <i>Be My Guest</i> ," <i>revisits the Busby Berkeley design elements of the 1991 version</i> , here elaborated with even more anachronistically psychedelic neon and a punched-up, disco-worthy color palette.
	Valoración de la emocionalidad	<i>McDonald's and Tucci's characters</i> — a wardrobe and harpsichord — have less to do but are on hand for the grand finale, <i>made all the more gratifying by the emotions that have been plumbed before.</i> <i>This "Beauty and the Beast"</i> isn't predicated on starry-eyed romance or animal attraction, but the solace of mutual loss and understanding, which makes <i>it all the sweeter.</i>
		The blink-and-you'll-miss-it <i>meet-cute moment for two gay characters is part of this "Beauty and the Beast's"</i> larger sense of expansiveness, wherein exteriors fall away, inner essences come to the fore and <i>true love ensues.</i>

Valoración de la ejecución de la dirección general	<i>The effect</i> (camera movements) <i>can be visually exhausting</i> — especially in Imax.
Valoración sobre el empleo del sonido	Alan Menken, who composed the original songs, has enlisted lyricist Tim Rice for a batch of <i>new tunes, none of which is particularly memorable, but none of which is objectionable, either.</i> <i>The orchestrations, meanwhile, are reliably swelling and lush.</i>
Valoración del uso de los efectos especiales	<i>The animated housekeeping items</i> — Mrs. Potts the teapot, Lumière the candelabra and Cogsworth the clock — <i>are all brought to convincing life</i> by way of digital magic.
Valoración del elenco actoral	<i>Emma Watson delivers an alert, solemn turn as Belle, the French country girl with a penchant for reading and inventing.</i> Although <i>Dan Stevens</i> — best known for his recurring role on “Downton Abbey” — is heard more than seen, <i>he lends the Beast the right ratio of soul to raffish misanthropy.</i> <i>Maurice (Belle’s father) (a sweetly affecting Kevin Kline).</i> <i>Watson</i> may not possess a killer set of pipes, but <i>her singing</i> (which sounds like it’s been technologically sweetened here) <i>is serviceable enough to get the job done.</i> <i>Gaston, Belle’s would-be suitor, played with fatuous relish</i> by a wonderfully game <i>Luke Evans.</i> <i>Terrific voice work by Emma Thompson, Ewan McGregor and Ian McKellen, respectively</i> (Mrs. Potts the teapot, Lumière the candelabra and Cogsworth the clock). <i>Although the Beast is an entirely digital creation, based in part on Jean Cocteau’s groundbreaking 1946 film, Stevens imbues his hauteur and fanged hostility with pathos and arch humor.</i>

Título: Film Review: ‘Beauty and the Beast’ Medio de publicación: Variety		
Crítico del NSFC	Subvariables de los criterios empleados por la crítica	Oraciones que muestran los indicadores de dichas valoraciones
Owen Gleiberman	Valoración de la emocionalidad	<i>The new “Beauty and the Beast” is a touching, eminently watchable, at times slightly awkward experience</i> that justifies its existence yet never totally convinces you it’s a movie the world was waiting for. <i>The romance</i> there (1991) was benign; here (2017), <i>it’s alive with forlorn longing.</i>

		<i>Here it (Be our guest -2017) tips between exhilarating and exhausting, because you can feel the special-effects heavy lifting that went into it.</i>
	Valoración del uso de los efectos especiales	The makeup and <i>effects artists have done an extraordinary job</i> of transforming him (the beast).
	Valoración de la ejecución de la dirección general	<i>It's a lovingly crafted movie, and in many ways a good one, but before that it's an enraptured piece of old-is-new nostalgia.</i>
		When you watch the new “ <i>Beauty and the Beast</i> ,” you’re in <i>a prosaic universe of dark and stormy sets</i> , one that looks a lot like other (stagy) films you’ve seen.
		The <i>sequence isn't bad</i> (Bella's main scene), <i>it's just... standard.</i>
	Valoración de la elaboración del guion cinematográfico	<i>The best thing about the movie</i> — as well as its biggest divergence from the animated version — is that <i>he's (the beast) a strikingly downbeat character, a petulant and morose romantic</i> trapped in a body that makes him feel nothing less than doomed.
		<i>The live-action “Beauty and the Beast” is different enough</i> , and certainly, if you’ve never experienced the cartoon, <i>it's strong enough to stand on its own.</i>
	Valoración del diseño de producción	<i>The visual design</i> , especially in the Beast’s majestic curlicued castle, <i>is gentrified gothic</i> — Tim Burton de-quirked.

Título: Review: ‘Beauty and the Beast’ remake is a gilded monument to the more-is-more principle		
Medio de publicación: Los Angeles Time		
Crítico del NSFC	Subvariables de los criterios empleados por la crítica	Oraciones que muestran los indicadores de dichas valoraciones
Justin Chang (Director de NSFC)	Valoración de la elaboración del guion cinematográfico	There is precious little this “Beauty and the Beast” can honestly call its own, so <i>thoroughly and unsuccessfully does it try to mimic and maximize its predecessor’s very specific charms.</i>
	Valoración de la emocionalidad	Later at the castle, when a kitchen full of crooning crockery invites the newly imprisoned Belle to “Be Our Guest,” <i>you may applaud their dinner-theater antics out of a sense of duty rather than delight.</i>
		The <i>choreography</i> is dazzling, <i>the effect curiously numbing.</i>
		<i>Watson and Stevens</i> not only manage a nice and bristly screen rapport but also <i>strike a chord of authentic feeling.</i>
	Valoración sobre el empleo del sonido	You feel that more-ness most of all in the music, and <i>unfortunately, it's the same kind of more-ness you get</i>

		<i>from a blandly over-produced cover of a beloved song.</i>
		<i>The musical hiccups are particularly revealing.</i>
Valoración de la ejecución de la dirección general		<i>This isn't just a remake; it's an act of cinematic upholstery, with all the padding that implies.</i>
		Familiar as much of this may sound, <i>the filmmakers have done their best to dispel the project's inevitable air of redundancy.</i>
		There are moments when <i>Condon's maximalist impulses pay off.</i>
		<i>Little that has been reproduced</i> here (the movie 2017) <i>rises above the level of serviceable imitation, and little that has been added</i> — including four new songs written by Menken and the lyricist Tim Rice — <i>feels particularly inspired.</i>
Valoración del uso de los efectos especiales		<i>The Beast's castle</i> , its labyrinthine interiors captured from a multitude of swirling camera angles, is a <i>rococo real-estate catalog come to life.</i>
Valoración de la cohesión y ritmo secuencial		That extraordinary level of concision (the narrative agility of the music) — something that the costly, labor-intensive animation process often demands — stands in sharp contrast to <i>the new film's faltering rhythms.</i>
Valoración del elenco actoral		The performances <i>are unexceptionally fine.</i>

Título: 'Beauty and the Beast' is not a compelling equivalent of the 1991 animated movie		
Medio de publicación: Christian Science Monitor		
Crítico del NSFC	Subvariables de los criterios empleados por la crítica	Oraciones que muestran los indicadores de dichas valoraciones
Peter Rainer	Valoración de la elaboración del guion cinematográfico	Now there's " <i>Beauty and the Beast</i> ," directed by Bill Condon, which <i>is not a vast improvement on, or even a compelling equivalent</i> of, the 1991 Disney animated movie musical.
	Valoración del elenco actoral	<i>Emma Watson is charming as Belle.</i>

Título: Why remake Beauty and the Beast and do nothing new with its tale as old as time?		
Medio de publicación: The Av. Club		
Crítico del NSFC	Subvariables de los criterios empleados por la crítica	Oraciones que muestran los indicadores de dichas valoraciones
A. A. Dowd	Valoración de la elaboración del guion cinematográfico	<i>Thankfully, the remake</i> applies some of its expanded running time to this very area, <i>bulking up the scenes of hesitant connection.</i>
		Meanwhile, <i>the revisionist touches</i> are so minor that <i>they barely register.</i>

		<i>Some of the characters get a little lost in translation, too: A hilarious block of macho idiocy, the story's comic villain, Gaston, becomes a more ordinary cad when played by a sneering Luke Evans.</i>
Valoración de la emocionalidad		Oddly enough, the jump between mediums does no favors to the story's <i>household-item sidekicks</i> , either; <i>their charm dissipates in more "realistic" CGI form</i> , even with pros like Ewan McGregor, Ian McKellen, and Emma Thompson handling vocal duties.
Valoración sobre el empleo del sonido		What once played out in a 84-minute whirlwind of song, dance, and color now takes its time a little, crossing the two-hour mark with the help of <i>a couple of unmemorable new tunes</i> that really underline what the late Ashman brought to the table.
Valoración de la ejecución de la dirección general		<i>Shiny but not exactly new</i> , Bill Condon's live-action <i>Beauty and The Beast</i> is <i>a curious nostalgia object</i> , synthetically engineered to reproduce all the same sensations as a 26-year-old movie.
		<i>The plot, the characters, the cheerful Howard Ashman and Alan Menken tunes: all have been faithfully recycled</i> , as though some enchantress had waved her wand over an old cartoon and suddenly brought it screaming into the flesh-and-blood world.
		Trouble is, <i>the merits of animation aren't so easily translated into a live-action world</i> —at least not when it's the director of <i>Dreamgirls</i> doing the translating.
Valoración del uso de los efectos especiales		It (1991) was also a <i>state-of-the-art technological marvel</i> . In a way, that's true of the <i>new version</i> , too.
Valoración del diseño de producción		<i>Heavy on lavish production design but light</i> on the airy physicality the musical all but demands.
Valoración del elenco actoral		Cast for the book (and marquee), not the music, <i>neither of the stars are great singers</i> ("Belle" demonstrates as much upfront), <i>but they understand their characters</i> .

Título: The nature of the beast Medio de publicación: The Boston Globe		
Crítico del NSFC	Subvariables de los criterios empleados por la crítica	Oraciones que muestran los indicadores de dichas valoraciones
Peter Keough	Valoración de la elaboración del guion cinematográfico	This background (the scene of the Belle) is <i>reflected in the movie, which otherwise adheres closely to the original</i> .
		<i>The rose also takes on a new role in this version</i> .
		He raises an invincible army to sweep the mismatched lovers away, except <i>in this version, it is Beauty who saves the Beast</i> .

Título: 'Beauty and the Beast' review: Animated Disney musical charms lost in translation Medio de publicación: Chicago Tribune		
Crítico del NSFC	Subvariables de los criterios empleados por la crítica	Oraciones que muestran los indicadores de dichas valoraciones
Michael Phillips	Valoración de la elaboración del guion cinematográfico	<i>The chaotic, pushy remake of Disney's</i> 1991 screen musical "Beauty and the Beast" stresses the challenges of adapting a success in one form (animation) for another (live-action).
		The problems here, I think, are weirdly simple. <i>The movie takes our knowledge and our interest in the material for granted.</i>
		<i>There are more new songs</i> composed for Condon's film, among them a flashback "Aria" sung by Audra McDonald, and "Days in the Sun," sung by the enchanted objects, <i>fulfilling a narrative function similar to that of "Human Again"</i> (cut from the animated film, reinstated for the Broadway musical, which ran nearly 5,500 performances).
		Screenwriters Stephen Chbosky and Evan Spiliotopoulos develop a <i>backstory for the death of Belle's mother</i> , and <i>add a few touches of their own.</i>
		<i>Bringing LeFou gently out of his closet</i> , to the consternation of censorship-minded countries such as Russia and Malaysia, <i>certainly has gotten people talking</i> (though there's a drag-queen shout-out that's a lot more gay-forward than anything LeFou's up to).
		His new movie is <i>a grating disappointment, despite its best supporting turns</i> , human and animatronic.
	Valoración de la emocionalidad	The tavern frolics, featuring Gaston and his fawning sidekick, LeFou (Josh Gad), will give you that <i>awful "Master of the House" "Les Miz" feeling.</i>
		<i>The movie feels like a</i> matinee of the second national tour of Disney's stage edition of "Beauty and the Beast," somewhere around the <i>300th performance.</i>
Valoración de la cohesión y ritmo secuencial	Condon races through the story beats at <i>an unvarying pace</i> , usually with his camera too close to the performers.	
Valoración de la ejecución de la dirección general	But years from now, I doubt anyone will be talking about how much they <i>enjoyed the movie</i> as a whole, because <i>it's not a whole; it's more like a half.</i>	
Valoración del uso de los efectos especiales	It (the movie) zips from one number to another, throwing a ton of <i>frenetically edited eye candy at the screen, charmlessly.</i>	
	The digital effects <i>overwhelm the screen.</i>	
Valoración del elenco actoral	<i>Emma Watson makes for a genial, bland-ish Belle</i> , the freakish outsider in her provincial French village because of her interest in books and her indifference to the local hunky baritone, Gaston (Luke Evans).	

	Underneath the digital fur and digital roars, <i>Dan Stevens as the Beast</i> , the transformed prince working on a rose-petaled deadline to become human again, <i>locates some moments of pathos that stick.</i>
	Too often we're watching <i>highly qualified performers, plus a few less conspicuously talented ones (Watson, primarily)</i> , stuck doing karaoke, or motion-capture work of middling quality.
	There's one shot of <i>Tucci</i> where he's hamming it up so ferociously at the keyboard, the movie briefly turns into an entirely different movie: "Beauty, the Beast and <i>the Shameless Character Actor.</i> "
	He (<i>Kevin Kline</i>) <i>plays Maurice</i> , Belle's dear, tinkering father. <i>He's the best, sweetest thing in the movie</i> ; he brings a sense of calm, droll authority to every line reading.

Título: Feeding the Beast Medio de publicación: Seattle Weekly		
Crítico del NSFC	Subvariables de los criterios empleados por la crítica	Oraciones que muestran los indicadores de dichas valoraciones
Robert Horton	Valoración de la elaboración del guion cinematográfico	<i>The film sticks closely to the outline of the 1991 animated smash and the expanded 1994 Broadway adaptation.</i>
	Valoración de la emocionalidad	<i>Beauty and the Beast</i> isn't a bust, but it does droop; <i>there's a spark missing.</i>
	Valoración sobre el empleo del sonido	<i>Howard Ashman's witty lyrics are hard to hear in the ultra-complicated sound mix</i> , something the simple Dolby of the cartoon never had to worry about.
	Valoración de la ejecución de la dirección general	<i>In the early reels, Condon</i> (whose perpetually puzzling filmography includes two <i>Twilight</i> pictures and <i>Dreamgirls</i>) <i>displays a real grasp of how a big, old-fashioned musical should breathe.</i> <i>It's the factory-made aroma around the project</i> , the sense of one more widget being cranked through the Disney assembly line.
	Valoración de la cohesión y ritmo secuencial	<i>The movie seems to drag</i> whenever it stops for one of <i>the newer tunes.</i>
	Valoración del uso de los efectos especiales	<i>There's digital fatigue</i> , too.
	Valoración del elenco actoral	Maybe it's Emma <i>Watson</i> , whose tiny smirk was fine for "Harry Potter" but <i>not really suited for the big, mythic world of fairy tales.</i> Or maybe it's <i>the bland Beast</i> (Luke Evans).

Título: Beauty and the Beast: Saved by the Belle? Medio de publicación: Boston Globe		
Crítico del NSFC	Subvariables de los criterios empleados por la crítica	Oraciones que muestran los indicadores de dichas valoraciones
Ty Burr	Valoración de la elaboración del guion cinematográfico	Or <i>it can feel secondhand and unnecessary</i> —an ersatz 3-D theme park ride based on a beloved source —as does too much of <i>"Beauty and the Beast."</i>
		This "Beauty and the Beast" <i>slavishly follows the plot and pace of the 1991 cartoon</i> , with some supporting characters fleshed out (as it were).
		You <i>sense the miscalculation</i> , too, <i>in the treatment of the film's villain Gaston</i> , a macho preener who, in the 1991 version's revisionism, was a fairy-tale hero turned inside out.
	Valoración de la emocionalidad	Stevens and especially Watson work hard to <i>establish a chemistry between the trapped Belle and her hirsute suitor</i> , but the "realistic" digitized Beast is Prince Charmless compared to the original, with baby blue eyes that <i>only highlight the fakery</i> .
		<i>There's plenty of spectacle</i> in "Beauty and the Beast," which will be enough for many if not most young audiences. <i>But there isn't much magic</i> , and what there is coasts on 26-year-old fumes.
		It (the movie) <i>eventually summons a spirit of storybook romance and rightness</i> to satisfy the target kiddies.
	Valoración sobre el empleo del sonido	And <i>four new songs</i> from lyricist Tim Rice and original composer Alan Menken <i>that you probably won't be humming on the drive home</i> .
		<i>The fakeopera punch lines</i> of the late Howard Ashman's <i>lyrics</i> ("I'm especially good at expectorating!") <i>are swallowed up in the din</i> .
	Valoración de la ejecución de la dirección general	"Beauty and the Beast" eventually <i>achieves liftoff after 90-odd minutes of exertion</i> .
		And it says more about this new "Beast" that <i>the filmmakers have cast two sharp lead actors only to dull their edges</i> .
<i>The movie looks great</i> (if overstuffed), it <i>sounds decent</i> .		
On the plus side, <i>Condon turns "Be Our Guest" into even more of a Busby Berkeley-derived showstopper</i> than it was in the first movie.		
Valoración del elenco actoral	Called on to fill the shoes and parrot the dialogue of their animated forebears, <i>both actors rise to the occasion but only just</i> .	
	Luke <i>Evans</i> ("The Hobbit") <i>gives the character his all, happily hamming up the fatuous manliness, but</i>	

		<i>his big musical number</i> , the tavern-set "Gaston," <i>is a misfire</i> .
--	--	--

Título: "Beauty and the Beast" review: Live actors, dead wrong; Disney's erratic remake substitutes grandiose spectacle for enchantment Medio de publicación: Wall Street Journal		
Crítico del NSFC	Subvariables de los criterios empleados por la crítica	Oraciones que muestran los indicadores de dichas valoraciones
Joe Morgenstern	Valoración de la elaboración del guion cinematográfico	The writing is serviceable, yet the film can't seem to keep track of itself and <i>blurs its focus with a succession of disjunctures, missed moments and dubious deviations from the earlier script</i> .
		Every big production has its glitches and lapses. Taken singly, the ones that afflict this "Beauty and the Beast" may not matter all that much. Cumulatively, though, <i>they loosen the narrative connections, dull the edges of the human drama, turn feelings into abstractions</i> , detach us from moments that should be pulling us in.
	Valoración de la emocionalidad	In the new film <i>beauty is sought, and seldom found</i> , in glitzy surfaces.
		<i>Enchantment is chased, and never captured</i> , in extravagant set pieces that owe less to fairy-tale tradition than to Cirque du Soleil grandiosity.
		<i>The fancy technology yields much less charm</i> than the original.
	Valoración sobre el empleo del sonido	At the screening I attended <i>the music</i> suffered, too, from <i>volume levels so blaring that many of the lyrics were inaudible</i> .
	Valoración de la ejecución de la dirección general	<i>More is less in Disney's live-action remake</i> of "Beauty and the Beast"--so much less that <i>this crazily cluttered, overproduced</i> venture in industrial entertainment <i>betrays the essence</i> of what made the <i>1991 animated</i> feature a beloved classic.
		<i>The sequence illustrates a basic contradiction of the production--</i> intimacy and dramatic logic are constantly besieged by swirling events.
	Valoración del uso de los efectos especiales	Whatever else it may lack, <i>Disney's new live-action film</i> , which was directed by Bill Condon, <i>generates huge jolts of visual energy</i> .
		This new production is a hybrid of live action plus computer animation that <i>not only enhances the Beast but brings to life all the furniture and bric-a-brac in his castle</i> .
Valoración de la cohesión y ritmo secuencial	The new film <i>flattens the sequence by rushing it</i> .	

	Valoración del elenco actoral	<i>Belle, who is played blandly by Emma Watson, swings into action in a production number that turns out the whole population of her picturesque, multiracial town.</i>
		<i>Kevin Kline brings a gentle humanity to the role of Belle's father, Maurice.</i>

Anexo de Críticas de *Aladdin* (2019):

Título: “Aladdin”: Will Smith Is the Live-Action Movie’s Best Special Effect			
Medio de publicación: Rolling Stone			
Crítico del NSFC	Subvariables de los criterios empleados por la crítica	Oraciones que muestran los indicadores de dichas valoraciones	
Peter Travers	Valoración de la ejecución de la dirección general	It’s an <i>inspired choice to cast Guy Ritchie’s live-action</i> version of Disney’s 1992 animated <i>hit with persons of color.</i>	
		<i>Ritchie</i> , best known for action pulverizers like <i>RocknRolla</i> and <i>Lock, Stock and Two Smoking Barrels</i> , <i>doesn’t pull out the heavy ammo in this family-friendly</i> , PG enterprise.	
		For starters, <i>Aladdin</i> wishes to be a prince worthy of wooing Jasmine. And <i>Ritchie pulls out all the stops in “Prince Ali,” a circus-like production number.</i>	
			<i>Ritchie and the actors spring soaring, tumbling, freewheeling surprises</i> that feed our rooting interest.
	Valoración de la emocionalidad		That <i>the movie itself is a treat</i> , beyond its good intentions, is icing on the cake, though <i>clichés and ethnic stereotyping still sneak in.</i>
			<i>His scenes (of Smith) with Massoud have a scrappy charge that lift the mood</i> when the plot mechanics get heavy.
			<i>And they do weigh things down</i> at midpoint when Ritchie and co-screenwriter John August <i>lose their spark</i> to get care of franchise business.
			<i>The romance angle works fine</i> , especially when <i>Aladdin and Jasmine</i> ride a magic carpet (love that CG carpet) and duet on the Oscar-winning “A Whole New World.”
	Valoración del uso de los efectos especiales		<i>Love that CG carpet.</i>
			Smith plays him human-sized and later as <i>the CG-enhanced marvel that pops out of a lamp</i> when Aladdin gives it a rub.
Valoración de la elaboración del guion cinematográfico		But ginning up <i>a love story for Genie and Jasmine’s maid seems like padding.</i>	
		And <i>never once do you think that Jafar is evil enough</i> to hold back a happy ending.	

	Valoración sobre el empleo del sonido	<i>The songs take on the static feeling of a Broadway musical</i> that's been running too long.
	Valoración del elenco actoral	<i>Massoud</i> , so good on TV's Jack Ryan, <i>is a live-wire as Aladdin</i> , who swings through the streets of Agrabah like an acrobat while singing the Alan Menken/Howard Ashman-Tim Rice score.
		She (Jasmine) even gets <i>a new song, "Speechless,"</i> with lyrics from La La Land Oscar winners Benj Pasek and Justin Paul. And <i>Scott makes the most of it.</i>
		<i>Smith</i> , however <i>is the movie's best special effect.</i>

Título: Will Smith is a genial Genie in live-action 'Aladdin' Medio de publicación: Boston Globe		
Crítico del NSFC	Subvariables de los criterios empleados por la crítica	Oraciones que muestran los indicadores de dichas valoraciones
Ty Burr	Valoración de la ejecución de la dirección general	Here's the thing about Disney's "live-action" remakes of its animated classics: <i>The new versions may be bigger, louder, and more lavish, but they'll never be original.</i>
		<i>The revamped "Aladdin"</i> —a film that has no earthly reason to exist given the continued existence of the 1992 animated original — <i>is an acceptably entertaining</i> two hours-plus at the movies and occasionally a bit more.
		<i>At its worst it's an ethno-cultural mosh-pit</i> that never quite leaves the central plaza at Disney World.
		<i>This "Aladdin" has more action-movie energy</i> (and scary touches) <i>than the cartoon</i> , but it wants to be as broad in market appeal as possible, <i>and it often succeeds.</i>
		<i>Forget about ethnic accuracy</i> in an "Aladdin" that putatively takes place in an Arabian desert kingdom yet <i>features borrowed Bollywood-isms</i> up to and including a spirited nautch dance.
		<i>The thrill of first impact is gone</i> —it isn't even part of the business plan.
Valoración de la emocionalidad		At its best, <i>"Aladdin" 2.0 re-creates the exhilaration of that initial magic carpet ride</i> with all the pixels it can muster.
		Both are relative newcomers with Broadway-belter voices and, more important, real camera presence — <i>in their scenes together</i> (of Jasmine and Aladdin), <i>you feel "Aladdin" come to genuine rather than pixellated life.</i>
		<i>The digitized monkey sidekick, Abu, is an improvement.</i>
Valoración del uso de los efectos especiales		

Valoración de la elaboración del guion cinematográfico	Comic actress <i>Nasim Pedrad</i> in the newly created role of Jasmine's handmaiden Dalia <i>has more and better material to work</i> with than she ever got in five years of "Saturday Night Live."
	<i>The leads are good enough</i> to make you hope they'll go on to something real.
Valoración sobre el empleo del sonido	<i>The original songs</i> by Alan Menken and lyricists Howard Ashman and Tim Rice <i>have been retained, with one new number for Jasmine, "Speechless,"</i> by Menken and Benj Pasek and Justin Paul of "La La Land" and "Dear Evan Hansen."
Valoración sobre la realización del montaje	<i>He</i> (Ritchie) <i>keeps the elephants moving on time and goes appropriately big on the boffo musical numbers</i> "Friend Like Me" and "Prince Ali," gargantuan explosions of color, dancing extras, and CGI wizardry.
	With "Aladdin," <i>they've done the leveling with just enough style and pizzazz</i> that most moviegoers won't care that it's a reread.
Valoración del elenco actoral	It's a road-show remake, with <i>an engaging but anonymous cast</i> (one big honking star excepted) <i>that works hard to be seen and heard against the heavily digitized backdrops.</i>
	In the remake, we get Will Smith, also rendered blue and with his bottom half a smoky haze. <i>He's fine, he's cool, he's Will Smith,</i> and on top of that, <i>it's an actual performance,</i> but he's not Robin Williams and he thankfully doesn't try.
	If the two leads are more than theme park character actors signed up for the big show—and Smith is a star and knows it—the same can't be said for the movie's Jafar (<i>Marwan Kenzari</i>), <i>a dastardly but fatally drab figure wielding a papier-mache cobra scepter.</i>
	<i>Also missed:</i> Gilbert Gottfried's hench-parrot <i>Iago, replaced by characterless squawks courtesy of Alan Tudyk.</i>

Título: 'Aladdin' comes (mostly) to life in Disney's latest remake		
Medio de publicación: America		
Crítico del NSFC	Subvariables de los criterios empleados por la crítica	Oraciones que muestran los indicadores de dichas valoraciones
Jhon Anderson	Valoración de la ejecución de la dirección general	<i>This is not to say that the new, live-action version</i> starring Will Smith as the Genie, Naomi Scott as Jasmine and Mena Massoud as the "street rat" of the title, <i>is actively bad.</i>
		My biggest argument is with <i>the look of the film—a bit cheap, claustrophobically shot and with no visual style or intelligence to speak of.</i>

		<i>While “Aladdin” does make efforts to put people with actual Middle-Eastern roots in this Middle-Eastern story, having an African-American play an enslaved genie, ultimately for laughs, might just rub the wrong nerve among certain audiences.</i>
Valoración de la emocionalidad		One addition actually adds something: The <i>Genie</i> is given a love interest in the person of Jasmine’s handmaiden, <i>Dalia</i> (Nasim Pedrad), and that <i>subplot provides the most refreshingly human element in the film.</i>
		There is <i>just an unfortunate shortage of magic.</i>
Valoración del uso de los efectos especiales		The nonhuman element (<i>Abu</i>) <i>is great.</i>
		There is also <i>a perfectly charming Magic Carpet.</i>
Valoración de la elaboración del guion cinematográfico		<i>It is too long, and the best parts repeat verbatim the highlights of the animated original</i> —a quasi-classic that very much helped define the Disney Renaissance of the ’90s.
		“Aladdin” lards lots of new material on what <i>was probably as close to a perfectly structured film as you are going to find.</i>
Valoración sobre el empleo del sonido		<i>One of the better Alan Menken songs in the repertoire (“Prince Ali”).</i>
Valoración sobre la realización del montaje		<i>The editor James Herbert, as if to take a necessary breath, cuts away regularly from the relentlessly constrained dialogue scenes to the CGI-generated skyscape of Agrabah.</i>
Valoración sobre el criterio edificante		At the same time, <i>the enslavement of the Genie is also the vehicle for the film’s most redeeming message</i> , which is about what one does with power.
Valoración del elenco actoral		Then there is <i>the star of the film, who is, emphatically and definitely, not Massoud as Aladdin but could have been Scott (“Power Rangers”), who is stunningly beautiful though she sings with a voice one might have heard at theater camp.</i>
		<i>Smith is pure charm, sings well enough (there are no Pavarottis in this thing) and really plays it all rather campily</i> , the Genie’s smoky lower region constant a-swivel and his delivery slightly epicene.

Título: Film review: Will Smith in ‘Aladdin’		
Medio de publicación: Variety		
Crítico del NSFC	Subvariables de los criterios empleados por la crítica	Oraciones que muestran los indicadores de dichas valoraciones
Peter Debruge	Valoración de la ejecución de la dirección general	<i>The beloved character’s elastic quality makes “Aladdin” perhaps Disney’s most daunting live-action adaptation yet.</i>

	<p>Hollywood’s growing awareness of <i>representation issues renders the original highly “problematic.</i></p> <p>In the 27 years since the cartoon was first released, <i>Disney’s “Aladdin” has been reinvented once before as a live-action Broadway musical (a natural, considering the cartoon’s show-tunes-powered format).</i></p>
Valoración de la emocionalidad	The fact that in 20 years, fewer people will be watching his “Aladdin” than the 1992 cartoon seems to <i>motivate Ritchie</i> (who shares screenplay credit with John August) <i>to make the film reflect the moment.</i>
Valoración del uso de los efectos especiales	Where the director <i>really shines</i> is <i>in melding practical elements with virtual ones.</i>
Valoración de la elaboración del guion cinematográfico	<p><i>Smart of the team to base the Genie’s personality on the star’s brand,</i> rather than imitating what Williams did with the role.</p> <p>The character isn’t gay per se; in fact, <i>the Genie gets a romantic subplot of his own,</i> involving Jasmine’s handmaiden, <i>Dalia</i> (Nasim Pedrad).</p>
Valoración sobre el empleo del sonido	<i>The movie’s contemporary-sounding “Speechless”</i> — the closest thing to a female empowerment anthem Disney has given us since Queen Elsa let it go in “Frozen.”
Valoración sobre el diseño de producción	<p>Frankly, “Aladdin” could have used one of those “queer eye” makeovers, as <i>the production design, costumes and choreography all look garish</i> compared with the relatively classy and consistently elegant aesthetic that an openly gay musical director such as Bill Condon brought to his “Beauty and the Beast” adaptation.</p> <p>The sequence featuring <i>“A Whole New World” actually feels more timeless</i> here by virtue of its extreme stylization.</p> <p>Smith’s <i>“Prince Ali”</i> number <i>has the more dated feel of an elaborately staged 1950s showstopper.</i></p>
Valoración del elenco actuarial	<p>Dutch actor <i>Marwan Kenzari</i> (Jafar) may be a handsome alternative to the animated version’s effete vizier, with his pencil moustache and Sophia Loren eyes, but <i>he no longer looms large enough to feel like much of a threat.</i></p> <p><i>It’s great to see Smith in comedic mode</i> again.</p> <p>Watching <i>Smith’s performance,</i> however, one could certainly make the case that the closet can be even more confining than a magic lamp — <i>although kids will see the character’s prancing as a kind of silly clowning, which it certainly is.</i></p> <p><i>Smith will get the majority of the attention,</i> bringing so much of his own brand to the Genie.</p>

		<i>Scott commands her share of respect as Jasmine</i> , reinventing the character via the movie’s contemporary-sounding “Speechless”.
--	--	---

<p>Título: Review: While far from vital, ‘Aladdin’ isn’t the disastrous Disney- Will Smith remake you feared</p> <p>Medio de publicación: Los Angeles Time</p>		
Crítico del NSFC	Subvariables de los criterios empleados por la crítica	Oraciones que muestran los indicadores de dichas valoraciones
Justin Chang (Director de NSFC)	Valoración de la ejecución de la dirección general	No one really needs <i>this mostly middling, fitfully funny and never unpleasant movie</i> .
		<i>This “Aladdin” may deal proudly and unapologetically in secondhand wares</i> , but it’s worth remembering that <i>even borrowed magic has its uses</i> .
	Valoración de la emocionalidad	<i>“It’s clumsy, but in a charming way,”</i> a palace servant declares about halfway through “Aladdin,” and I’m inclined to agree.
		<i>Is all kinds of flat-footed yet wrings more high-spirited merriment than you’d expect</i> from what is essentially a lavish exercise in cinematic refurbishment.
		<i>When he (Genius) sings “You ain’t never had a friend like me,”</i> it’s hard not to recall Williams’ much more elaborate version of the number and <i>smile at the irony</i> .
		<i>Fantasy can be a vehicle for wonderment, yes, but weirdness too</i> .
		(Speechless) <i>It’s a rousing display of storming-the-gates feminism</i> , if also by now a somewhat perfunctory, performative one.
As for <i>the central romance</i> , the filmmakers know to leave well enough alone and <i>let happily-ever-after take its course</i> .		
Valoración del uso de los efectos especiales	<i>The city’s casbah is still a paradise for parkour fiends</i> , with the wily pickpocket Aladdin performing so much jumping and flipping from one rooftop to the next, <i>you may wonder if Massoud did his own Agrabahatics</i> .	
	<i>His dazzling sleight-of-hand illusions</i> , with which he disguises Aladdin as a prince from a faraway land and a possible suitor for the hand of Princess Jasmine (Naomi Scott), <i>give the picture a comic lift and also throw some of its pleasures into relief</i> .	
	It was clear that <i>no one could match</i> the gale-force comic impact of Robin Williams, whose dazzling bursts of vaudevillian lunacy and <i>his ability</i> to shift from one goofy persona to the next were ideally suited to <i>the speed and dexterity of hand-drawn</i>	

		<i>animation. Finally, here was a medium that could keep pace with him.</i>
		<i>“But — but he’s blue!” you might protest, perhaps having seen the ghastly looking early stills.</i>
Valoración de la elaboración del guion cinematográfico		The rest of “Aladdin” <i>cleaves to more straightforward lines</i> , even as it <i>tries to give the supporting characters greater complexity and political awareness</i> to match their flesh-and-blood makeovers.
Valoración sobre el empleo del sonido		<i>The music</i> , at least, <i>is as good as ever.</i> <i>A courtyard power ballad</i> (Speechless) that Scott delivers with show-stopping conviction.
Valoración sobre el diseño de producción		As for the desert kingdom of <i>Agrabah</i> , it has become <i>a glittering cornucopia of Arab cultural signifiers, overflowing with confetti and flowers, jewels and spices.</i> <i>The upgrades here are primarily cosmetic</i> , which is no reason to discount their pleasures.
Valoración del elenco actoral		Aladdin, never the most compelling of heroes, gets a handsome, serviceable new avatar here in the form of <i>Mena Massoud. He’s not a diamond in the rough exactly, but he suits a movie</i> whose aesthetic is pure cubic zirconium. <i>Smith’s interpretation has its sneaky pleasures.</i> For all that, he (Jafar) is a touch less sinister and more human — and, <i>as played by Kenzari, considerably more attractive</i> — than his hook-nosed cartoon counterpart. There’s an infectiously entertaining dance number in which <i>the Genie manipulates Aladdin’s body</i> like a marionette, <i>allowing Massoud to show off some deft physical slapstick.</i> Some of the original comedy bits are <i>genuinely winsome, Pedrad’s sly and sardonic performance as Jasmine’s servant Dalia included.</i>

Título: ‘Aladdin’ remake is missing original’s energy		
Medio de publicación: The Christian Science		
Crítico del NSFC	Subvariables de los criterios empleados por la crítica	Oraciones que muestran los indicadores de dichas valoraciones
Peter Rainer	Valoración de la ejecución de la dirección general	Guy <i>Ritchie</i> , who directed and co-wrote the new version, is a specialist in cacophonous, ultra-violent crime capers (“Lock, Stock and Two Smoking Barrels”) so <i>it’s not clear why he was chosen to direct a children’s classic, and a musical to boot.</i>
	Valoración sobre la realización del montaje	No big surprise that the <i>musical numbers</i> in “Aladdin” <i>are cloddishly staged</i> by Ritchie.

Valoración del uso de los efectos especiales	... <i>CGI effects</i> , of which <i>there are plenty</i> in this film, <i>almost all of them cheesy</i> .
	Even the <i>magic carpet</i> in this movie <i>looks bummed out</i> .
	Most of Alan Menken's original score, <i>plus a new, unexciting song</i> , " <i>Speechless</i> " are back.
Valoración sobre el empleo del sonido	As Aladdin and Princess Jasmine, <i>Mena Massoud and Naomi Scott are so flavorless and squeaky-clean</i> that they might almost be mistaken for CGI effects.
	As the Princess's handmaiden, Nasim <i>Pedrad at least has the comic timing that the rest of the cast, including</i> , surprisingly, <i>Will Smith</i> , conspicuously lack.
	<i>Smith</i> understandably didn't want to compete with Williams, but, as the big, blue, top-knotted Genie, <i>he's uncharacteristically bland</i> .
Valoración del elenco actoral	

Título: 'Aladdin' review: A whole new same old world ... this time with Will Smith Medio de publicación: Chicago Tribune		
Crítico del NSFC	Subvariables de los criterios empleados por la crítica	Oraciones que muestran los indicadores de dichas valoraciones
Michael Phillips	Valoración de la ejecución de la dirección general	Those 37 <i>additional minutes are not high-quality minutes</i> .
		" <i>Aladdin</i> ," though, <i>feels pointless</i> . It's cinematic karaoke. It's an ice show without the ice.
		It's also and foremost an example <i>of directorial miscasting</i> .
		Disney <i>threw a wide net internationally</i> in what <i>appears to be an honest effort at multiethnic casting</i> . <i>A disposable action movie</i> , interrupted by songs.
	Valoración sobre la realización del montaje	<i>The musical numbers are staged and edited</i> as if director Ritchie <i>had never even seen a musical</i> .
	Valoración sobre el empleo del sonido	<i>The new material</i> (of the movie's songs) <i>folds well enough</i> into the existing material.
	Valoración del elenco actoral	Audiences, particularly younger ones, likely will focus their love, hate or indifference on the matter of how much they like <i>Will Smith</i> in quick-change genie mode. <i>He's OK. He goes his own way</i> .
Valoración de la elaboración del guion cinematográfico	The script, co-written by Ritchie and John August, <i>gives Jasmine a more progressive and active role</i> in her fate as well as her political future.	
	<i>In his human-scale form, the genie gets a romance of his own going</i> , sort of, with Jasmine's handmaiden Dalia (Nasim Pedrad of "Saturday Night Live").	
	But as with the '92 version, <i>the new "Aladdin" must lug a heavy load of routine evildoing</i> , especially in	

		its final half-hour, as Jafar's unholy lust for power gets the best of him.
--	--	---

Título: A movie like Guy Ritchie's Aladdin isn't shot — It's generated Medio de publicación: Vulture		
Crítico del NSFC	Subvariables de los criterios empleados por la crítica	Oraciones que muestran los indicadores de dichas valoraciones
David Edelstein	Valoración de la ejecución de la dirección general	<i>The vistas (from the scene "Speechless") are so synthetic</i> that it doesn't feel as if she's being liberated.
		<i>There's a driving, lewd Broadway energy to Ritchie's work</i> I'd never noticed before <i>that syncs up with this second-rate material</i> and hurls it into the heavens — or the lower circles of hell, depending on your perspective.
	Valoración de la emocionalidad	What <i>principally connects Aladdin's hero and heroine is their large and very white teeth.</i>
	Valoración del uso de los efectos especiales	A movie like <i>the new Aladdin</i> isn't shot — <i>it's generated</i> . It's set inside a matrix where <i>the real and digital worlds are indistinguishable.</i>
	Valoración de la elaboración del guion cinematográfico	<i>This Aladdin's sole innovation is a feminist Jasmine</i> who refuses to be controlled.
		<i>The part is dully written</i> (the Jafar's scene on the balcony): You have to think back to Conrad Veidt's Jaffar (two f's) in The Thief of Baghdad to remember how bloodcurdling this character can be.
	Valoración sobre el empleo del sonido	The song (" <i>Speechless</i> ") <i>is so saccharine.</i>
	Valoración sobre la realización del montaje	<i>The movie has no down time</i> , no moments for dreaming that would risk making audiences impatient.
	Valoración del elenco actoral	Many raspberries were blown at the trailer that introduced Will Smith's blue genie, but <i>Smith</i> fits Ritchie's conception fine. <i>He's madly eager to please.</i>
		<i>Massoud is personable without having much personality, but he's light on his feet</i> (he's a convincing pickpocket) and both boyishly cute and matinee-idol handsome.
<i>Naomi Scott</i> — soon to be seen in the Charlie's Angels update — <i>looks a bit like Sarah Michelle Gellar's Buffy</i> , which makes you think that she could fight off hordes of assassins even if, in this case, she doesn't have any to fight off.		
As Jasmine's lady-in-waiting, Dahlia, the charming <i>Nasim Pedrad</i> (of New Girl and Saturday Night Live) <i>would be funnier if every one of her scenes didn't scream, "Comic relief!"</i> .		

		<i>Marwan Kenzari's Jafar has a good, nasty scene</i> where he pitches Aladdin off a balcony.
		I never thought I'd say these words and am horrified doing so, but I miss Gilbert Gottfried's voice as the evil bird sidekick, Iago. <i>The new Iago, Alan Tudyk, sounds like a bird</i> , whereas Gottfried sounds like a man who rarely changes his underwear.

Título: 'Aladdin': Review Medio de publicación: Screendaily		
Crítico del NSFC	Subvariables de los criterios empleados por la crítica	Oraciones que muestran los indicadores de dichas valoraciones
Tim Grierson	Valoración de la ejecución de la dirección general	But for all the money and creative energy spent on this facsimile, <i>director Guy Ritchie's tale of a thief</i> , the princess he loves and the genie he befriends <i>seems like a waste of this peculiar brand of cinematic magic</i> .
		Unfortunately, <i>what was lacking in the 1992 film isn't improved here</i> — and the remake's desire to do everything a little bigger <i>ends up with a film that's meant to play in giant multiplexes</i> , wowing large audiences with its scope and scale.
		When Aladdin and Jasmine start to fall for one another, <i>their cute rapport is undercut somewhat by the rather clichéd wrong-side-of-the-tracks romance</i> .
	Valoración de la emocionalidad	As in the animated movie, <i>their love story</i> (Jasmine and Aladdin) <i>is sweet without being particularly memorable</i> .
		The obvious downside is that <i>this Aladdin lumbers during its quieter moments</i> .
	Valoración del uso de los efectos especiales	<i>The effects work is suitably accomplished</i> (for the genius character).
	Valoración de la elaboración del guion cinematográfico	Sometimes dazzling but more often workmanlike, the live-action <i>Aladdin accomplishes its modest goal to be a faithful, supersized re-creation of the original animated film</i> .
		Despite Aladdin's occasionally arresting moments, <i>this remake's most potent element is its intentional air of déjà vu</i> .
As with its live-action Beauty And The Beast, <i>Ritchie's Aladdin adds a couple of new plot wrinkles and some new songs, but the idea is to transport a beloved classic into three dimensions</i> .		
In a nod to feminism, Ritchie and co-writer John August <i>envision Jasmine as an outspoken, poised leader</i> .		

		Massoud is awfully appealing, but <i>the character (Aladdin) remains a little simplistic.</i>
Valoración sobre el empleo del sonido		Alan Menken's <i>songs remain sublime.</i>
		The film's best songs soar all over again, and <i>booming versions of 'Friend Like Me', 'Prince Ali' and 'A Whole New World' are among Aladdin's clear highlights.</i>
Valoración sobre la realización del montaje		But its <i>regurgitation of incidents and musical sequences too frequently feels dutiful.</i>
Valoración sobre el criterio edificante		For a movie about a rascal who learns to be brave for the princess he loves, <i>this remake risks very little.</i>
		<i>The film's themes</i> of honesty, loyalty and standing up for what's <i>right.</i>
Valoración sobre el diseño de producción		Ritchie <i>gives Agrabah an eye-candy opulence.</i>
Valoración sobre la ejecución de la coreografía		<i>Give credit to choreographer</i> Jamal Sims, who <i>defly fills the screen with movement and energy</i> during a few lavish dance numbers.
Valoración del elenco actoral		<i>Will Smith does what he can to temporarily distract viewers</i> from their memories of Robin Williams as the wish-granting supernatural being.
		<i>Massoud and Scott literally flesh out their characters.</i>
		<i>Scott has the fire to make those changes</i> (the feminist role) <i>to the character resonate.</i>
		The Oscar-winner's (Robert Williams) passing adds an air of melancholy to the remake, although <i>Smith supplies his own brand of sass</i> without worrying about copying Williams.

Título: A decent Aladdin remake? You wish Medio de publicación: Vanity Fair		
Crítico del NSFC	Subvariables de los criterios empleados por la crítica	Oraciones que muestran los indicadores de dichas valoraciones
Kameron Austin Collins	Valoración de la ejecución de la dirección general	But despite its familiarity, <i>something is amiss in Guy Ritchie's soapy, bland rehash.</i>
		When you're wondering why <i>the songs and pictures onscreen just don't seem to pop the way they once did</i> ; when you can't quite figure out what it is that the new film's flesh-and-blood stars, <i>Mena Massoud and Naomi Scott, seem to lack compared to their animated counterparts</i> —don't worry: it isn't just you.

	<p>Aladdin is technically a musical, but <i>Ritchie's approach to these tunes is only good when it's copying the original's gags.</i></p> <p>It's apparent that <i>few lessons were learned in the making of this new movie</i>—which, with its American accents and Glee vibe, is even more <i>pitched to an American audience that demands international cultures meet us where we are, rather than the other way around.</i></p> <p>Aladdin <i>was always about its supporting cast, so whatever.</i></p>
Valoración de la emocionalidad	<p>The movie <i>has its heart in the right place, but the follow-through is embarrassing.</i></p> <p><i>You want the love story to work</i>; you want “A Whole New World” to really kick you in the gut with an overdose of romantic feeling. <i>It doesn't, but that's fine</i>—because waiting in the wings, there's a talking parrot, a magic carpet, a genie, and a villain who, in the original, came off like a dark-hearted Prince impersonator.</p> <p>Aladdin and Jasmine's <i>romance is nice enough.</i></p>
Valoración del uso de los efectos especiales	<p><i>The sets look cheap</i>, to say nothing of the CGI keeping Smith's head plastered on a floating blue body.</p> <p>They don't swoon with the same larger-than-life feeling; <i>their surroundings</i> — actual buildings, actual sand and dirt — <i>don't pop with the same texture or beauty, not even in the best hands.</i></p>
Valoración de la elaboración del guion cinematográfico	<p><i>He (the genie) is the only character with wit</i>, the only one whose heart isn't wrapped up in an attractive but straightforward case of puppy love (though <i>the new movie does its damndest to change that</i>).</p> <p>Scott's <i>Jasmine is more interestingly written</i> this time around, <i>but only on the surface.</i></p> <p>But <i>their plot still mostly meant to be a beautiful scaffolding</i> for personality that gets squeezed in at the margins.</p>
Valoración sobre el empleo del sonido	<p>Most of the songs in this new Aladdin are copped from the original, as expected, and <i>no one will blame you if you doze through the movie until “Friend Like Me” and “Prince Ali” pop up.</i></p> <p><i>A new song in the form of a banal girl power anthem</i> that springs out of nowhere and <i>throws the movie out of whack</i>, expanding its runtime unconscionably — and yet, somehow, still leaving Jasmine as vague as she was before all the hoopla.</p> <p><i>Their songs earn the space</i> they've burrowed into our collective brain.</p>

Valoración sobre la realización del montaje	<i>The beats</i> of Disney’s new live action remake of Aladdin <i>are all pretty much unrevised and familiar from the 1992 animated classic.</i>
Valoración del elenco actoral	It isn’t so much that he saves the movie; sinking ships can’t be saved. But their passengers can—and in this case, <i>Smith is the lifeboat leading us to a more pleasurable film.</i>
	<i>Smith takes the role</i> , which, as written, <i>still probably owes too much to the Williams original, and does what he can with it</i> — cornily so, though anyone who follows him on Instagram should expect as much.
	<i>Massoud’s charmless Aladdin</i> comes off as a Zack Morris wannabe but without the swagger — <i>until Smith shows up and works his magic to manufacture an actual personality for not only the character, but the actor.</i>
	<i>(Kudos to Marwan Kenzari’s soft-spoken, eerie Jafar, the second-best thing in the film.)</i>

Título: Deep focus: Aladdin Medio de publicación: Film Comment		
Crítico del NSFC	Subvariables de los criterios empleados por la crítica	Oraciones que muestran los indicadores de dichas valoraciones
Michael Sragow	Valoración de la ejecución de la dirección general	Disney’s remake of Aladdin features human actors and digital creatures, but don’t call it “live-action.” <i>Maladroit and overlong, its resting state is moribund.</i>
		<i>They did such a good job of injecting humor into its diverse parts</i> —fairy-tale and adventure sequences, camp excesses, Broadway/Hollywood setpieces.
		As a musical director, <i>Ritchie</i> is all thumbs and big toes. <i>He tries to turn each number into anything but a song-and-dance.</i>
		<i>The only way he can get a laugh</i> , as the dialogue later acknowledges, <i>is to go “over the top.”</i>
	Valoración de la emocionalidad	<i>She</i> (Nasim Pedrad/Dalia) wins over the audience with crackerjack timing that also <i>makes emotional sense.</i>
	Valoración del uso de los efectos especiales	<i>The digital accoutrements of Will Smith as the Genie imprison him as much as the wild 2-D caricature art of the Disney cartoon liberated Robin Williams.</i>
	<i>Because of the uninspired digital and physical landscapes and effects, the film appears cluttered and unfinished.</i>	
Valoración de la elaboración del	In the Musker-Clements cartoon, when Aladdin takes Princess Jasmine on a magic carpet ride <i>in “A Whole New World,”</i> they startle an Egyptian worker,	

	guion cinematográfico	who accidentally knocks the tip off the nose of the Sphinx. <i>Nothing that playful happens here.</i>
		By the end, <i>no one reckons how to give the tiny ape an outsize personality.</i>
		This <i>Aladdin needs more wit and less bombast.</i>

Anexo de Críticas de *The lion king* (2019):

Título: Film review: 'The lion king' Medio de publicación: Variety			
Crítico del NSFC	Subvariables de los criterios empleados por la crítica	Oraciones que muestran los indicadores de dichas valoraciones	
Peter Debruge	Valoración de la elaboración del guion cinematográfico	His (Scar/ Ejiofor) is the character who changes the most. Screenwriter <i>Jeff Nathanson...</i> , although <i>he does add a few key lines here and there to explain — and update — Scar's motivations.</i>	
	Valoración sobre el empleo del sonido	At times, the movie mimics the earlier Disney toon practically shot for shot —...— so much so that composer <i>Hans Zimmer didn't need to change a note for these sequences.</i> Beyoncé also contributes <i>a largely unnecessary but exhilarating single, "Spirit,"</i> over the couple's return to the Pride Lands ...	
	Valoración de la emocionalidad	From the ecstatic Zulu chant that opens the film — "Nants ingonyama bagithi baba!" — to the thundering drumbeat that ends it, <i>director Jon Favreau's exhilarating live-action take on "The Lion King"</i> hews closer to the Walt Disney animated...	
	Valoración de la ejecución de la dirección general director Jon Favreau's exhilarating live-action take on " <i>The Lion King</i> " hews closer to the Walt Disney animated masterpiece than any of the studio's recent remakes.
		...	At times, <i>the movie mimics the earlier Disney toon practically shot for shot...</i>
	 <i>Favreau's most important responsibility</i> in overseeing the remake <i>was simply not to mess it up. Which he doesn't.</i>
		...	Then again, <i>nor does he (Favreau) bring the kind of visionary take to the material that Julie Taymor added when staging the Broadway version.</i>
		...	<i>Favreau doesn't make the same mistake, casting actors of African descent as the lion and hyena characters and bringing back just one voice from the original, the incomparable J. Earl Jones,...</i>
...	<i>To punch up their personalities (Timon y Pumba) even further, Favreau and DP Caleb Deschanel work out a GoPro-style way of "shooting" them at clownishly close range.</i>		

	<p><i>Overall, the songs pose a unique challenge to Favreau’s approach, since he’s striving for realism — or at least the illusion that we’re watching flesh-and-blood animals — whereas the original belongs to that period of Disney animation when the stories often halted to make room for Broadway-style show tunes.</i></p> <p><i>Rather than replicating the Busby Berkeley-style choreography of “I Just Can’t Wait to Be King,” the director does a fantastic job of reimagining this sequence, tipping his hat to certain memorable shots without anthropomorphizing the animals too much.</i></p> <p>By focusing his attention on upgrading the look of the earlier film while sticking largely to its directorial choices and script, <i>Favreau reinforces the strength of the 1994 classic.</i></p>
Valoración del uso de los efectos especiales	<p>Technically, “live action” is the wrong way to describe the movie — ... — which is every bit as animated as the 1994 original, and <i>leagues beyond Favreau’s 2016 “The Jungle Book” update in terms of how breathtakingly photo-realistic the visual-effects work looks.</i></p> <p><i>... one whose greatest accomplishment may not be technical</i> (which is not to diminish the work required to make talking animals look believable) ...</p> <p>“The Lion King” no longer requires audiences to pretend that the CGI <i>looks more believable</i> that it does. <i>With the exception of the strangely out-of-sync mouth movements seen when these digital creatures talk...</i></p> <p><i>... effects house MPC makes the animals look utterly convincing, blending characteristics of their various species</i> (the way a cat’s ears hinge backward when it’s hesitant or scared) <i>with recognizable human expressions</i> (where a subtle eye flicker serves to reinforce those same feelings).</p> <p><i>“The Lion King” at least honors what came before, using current animation technology to convince us that we’re watching the real thing.</i></p>
Valoración del criterio edificante	<p>If the lesson of the original “Lion King” was one of birth and death and mutual respect — a concept represented by the movie’s intuitive “Circle of Life” motif — then <i>its successor’s driving philosophy could be described as the “Circle of Commerce”</i>: ...</p>
Valoración del elenco actuarial	<p>... one <i>whose greatest accomplishment may not be technical</i> (...) but <i>in perfecting the performances.</i></p> <p>As Zazu, <i>John Oliver is essentially doing his best Rowan Atkinson, repeating mostly the same jokes.</i></p>

	<p><i>Rogen and Eichner's riffing sessions result in a fair amount of fresh material, and an overall even-more-likable version</i> of these two beloved characters -</p>
	<p>Simba's voice changes — as actor-singer-comedian <i>Donald Glover takes over for JD McCrary</i> — <i>and it's then that something remarkable happens: The character assumes a dimension that was missing from Broderick's performance</i>, and the detail that never quite rang true in the original (...) becomes part of a bigger and more plausible self-confidence problem.</p>
	<p>As Simba's bride-to-be, pop goddess <i>Beyoncé Knowles-Carter lends still more depth, conveying aspects of bravery and independence in Nala's personality that weren't there before.</i></p>
	<p><i>Glover and Beyoncé</i> are both singers, which gives the “<i>Can You Feel the Love Tonight</i>” <i>montage new life as an old friendship turns romantic</i>, reinforced by the two lions' body language.</p>
	<p>Of all the cast, <i>Ejirofor has the toughest job</i>, reinventing the film's second-most-iconic performance, Jeremy Irons' conniving purr.</p>

Título: Review: Disney's photo-real 'The Lion King' sings a new yet familiar tune Medio de publicación: Los Angeles Time		
Crítico del NSFC	Subvariables de los criterios empleados por la crítica	Oraciones que muestran los indicadores de dichas valoraciones
Kenneth Turan	Valoración de la elaboración del guion cinematográfico	Though this film is longer than the original, as written by Jeff Nathanson <i>it's essentially the same story</i> that's told in the Irene Mecchi and Jonathan Roberts and Linda Woolverton <i>original screenplay.</i>
	Valoración sobre el empleo del sonido	<i>... all the familiar musical numbers</i> , from “The Lion Sleeps Tonight” to the Tim Rice-Elton John standards “Circle of Life,” “Hakuna Matata” and “I Just Can't Wait to Be King” <i>benefit from fresh producing by Pharrell Williams with African vocal and choir arrangements</i> produced by Lebo M. <i>There is also a rerecording</i> of Hans Zimmer's Oscar-winning score, a new Rice/John song, “ <i>Never Too Late,</i> ” <i>sung by John, and Beyoncé singing her new “Spirit.”</i> Calling the current film a musical would not be that much of a stretch.
	Valoración de la emocionalidad	But <i>though the new ground it breaks is visual rather than dramatic or emotional, this is a polished, satisfying entertainment</i> that just about dares you to look a gift lion in the mouth.
		<i>..., this new computer generated “Lion King” has taken a sure thing and made it surer,</i> making choices

Valoración de la ejecución de la dirección general	like retaining James Earl Jones and adding Beyoncé Knowles-Carter to <i>the voice talent and sticking so closely to the original version</i> it duplicates both <i>specific images and lines of dialogue</i> .
	One place where Disney <i>always is invariably savvy is the voice talent casting</i> , which in addition to Jones and Beyoncé includes such top names as Donald Glover, Chiwetel Ejiofor, Alfre Woodard, Seth Rogen and John Oliver, ...
Valoración del uso de los efectos especiales	<i>... its reliance on spanking new, mind-bending visual technology, ...</i>
	<i>This new film has taken the notion of digitally built environments and photo-realistic computer-generated animals one step further, generating gorgeous visuals (...)</i> and taking pains to create the feeling that it was all shot with a camera.
Valoración del elenco actoral	..., in addition to Jones and Beyoncé includes such top names as Donald Glover, Chiwetel Ejiofor, Alfre Woodard, Seth Rogen and John Oliver, <i>each one adroitly matched to their role</i> .
	<i>... the red-billed hornbill Zazu (Oliver, making some of the same jokes Rowan Atkinson made in the original), ...</i>
	Expertly realizing this pivotal role is <i>Ejiofor</i> , and though <i>he is less theatrically evil than Jeremy Irons' animated Scar</i> , <i>he brings a strong level of credibility to the proceedings</i> .
	That would be wandering into territory controlled by hyenas, no friends to lions, and run by <i>hard-nosed Shenzi (Florence Kasumba) with Kamari (Keegan-Michael Key) and Azizi (Eric Andre) providing comic relief</i> .

Título: 'The lion king': Cursed by the Uncanny Valley? No, Blessed by the Uncanny Chiwetel Ejiofor		
Medio de publicación: Variety		
Crítico del NSFC	Subvariables de los criterios empleados por la crítica	Oraciones que muestran los indicadores de dichas valoraciones
Owen Gleiberman	Valoración del criterio edificante	<i>It</i> (Mufasa and Scar's confrontation) <i>elevates "The Lion King" into a timely parable of a lost hero</i> , Simba, who must defeat the fear in himself to save his society from a plundering sociopath.
	Valoración sobre el empleo del sonido	In the new "Lion King," <i>the voices come closer to having the quality of inner voices</i> .
	Valoración de la emocionalidad	As a result of the film's realism, <i>the slash across his face, ..., Mufasa, hits us in a more graphic way, and so does Scar's physique</i> — his emaciated manginess.

		<p>In the first encounter between Scar and Mufasa, when Mufasa dresses him down, <i>we actually feel bad for Scar — for how low he’s fallen.</i></p> <p><i>The scene in which he confronts Mufasa, ..., is a dramatic epiphany, as charged as the climax of any thriller — and, to be honest, more potentially traumatizing for children than anything in “Bambi” and the “Lion King” (1994) combined. ... yet the intensity of that moment is hardly a flaw.</i></p> <p>I bow to no one in my dislike of just about all of Disney’s live-action remakes of its animated classics, but <i>“The Lion King” has a humanistic spirit that transcends those earlier films.</i></p>
	Valoración del uso de los efectos especiales	<p>Characters like <i>Simba and Mufasa have been described as having “dead eyes,”</i> but I saw the movie well before I heard any of those complaints, and <i>their eyes seemed utterly expressive and alive to me.</i></p> <p><i>... the characters have a photo-realist splendor that’s (intentionally) more deadpan,</i> and that allows us to imagine, that much more, that they’re wild animals.</p>
	Valoración del elenco actuarial	<p>That’s why (the uncanny valley) the film’s <i>vocal performances strike us on a different wavelength.</i></p> <p><i>... the searingly powerful performance of <u>Chiwetel Ejiofor</u> as Scar.</i></p> <p><i>Ejiofor, who has said that he based his performance on the title role of “MacBeth”, turns Scar’s deviousness into something more wounded and malevolent.</i></p> <p><i>Ejiofor plays him with a mellifluous, deep-voiced simmer of anger</i> that suggests a tragedy of distorted nobility.</p> <p><i>Ejiofor creates a fully rounded character, sympathetic at times, but fraught with peril.</i></p> <p><i>The characters, through their images and voices, have presence. And none more so than Ejiofor’s Scar, who shows you what it looks like when anger and cunning and agony and ego melt into a roar of wrath.</i></p>

Título: ‘Lion King’ reigns as live-action remake Medio de publicación: Boston Herald		
Crítico del NSFC	Subvariables de los criterios empleados por la crítica	Oraciones que muestran los indicadores de dichas valoraciones
James Verniere	Valoración de la cohesión y ritmo secuencial	<i>The new “Lion King,” and it follows the original, closely,</i> beginning with an assembly of the animals of the “pride lands” to celebrate the birth of crown

	prince Simba (...) <i>to the tune of the Elton John-Tim Rice song "The Circle of Life"</i> .
Valoración de la emocionalidad	<p><i>It remains odd to see actor-voiced animals as realistic- looking as this talking, singing and dancing.</i></p> <p>I admit <i>I felt some love for this new "Lion King."</i> Is it a money-grabbing "deepfake" remake? Yes, but <i>it's still fun.</i></p> <p>"The Lion King" <i>contains scenes that will frighten very young children.</i></p>
Valoración de la ejecución de la dirección general	<p><i>Director Jon Favreau</i> has done it again, and at this point <i>Disney should just hand him a pot o' gold.</i></p> <p><i>The action recalls Disney's own 1963 forgotten classic "The Sword in the Stone,"</i> with the mandrill Rafiki (John Kani) standing in for Merlin.</p> <p><i>He (Favreau) proved he could work the magic with computer-generated creatures</i> with his 2016 live-action/CGI adaptation of Rudyard Kipling's "The Jungle Book."</p>
Valoración del uso de los efectos especiales	<p>The characters in the new film are computer-generated creatures voiced by human actors. <i>I don't think that qualifies as "live-action."</i></p> <p><i>The CGI, however, is very good, if not exactly realistic.</i></p>
Valoración sobre el empleo del sonido	<p><i>"The Circle of Life,"</i> an anthem I find <i>rather anodyne, although fine for a kiddie film (the same is true for most of the rest of the film's music).</i></p> <p>I still don't understand <i>the appeal of the silly song "Hakuna Matata."</i></p> <p><i>This version cuts down on the songs,</i> while Favreau retains the immortal "The Lion Sleeps Tonight."</p> <p>Beyonce gets her own Oscar-bait solo named <i>"Spirit," an inspirational anthem over the end credits.</i></p>
Valoración del elenco actuarial	<p><i>James Earl Jones brings magisterial presence,</i> not to mention Darth Vader-ish undertones, <i>to Mufasa, Simba's royal father.</i></p> <p><i>Alfre Woodard is fiercely regal as Simba's mother As Nala,</i> Simba's best friend and eventual love interest, <i>Beyonce is fine, although her speaking voice is not really very distinctive.</i></p> <p>Like the 1994 film, the actors playing the warthog <i>Pumbaa (Seth Rogen) and the meerkat Timon (Billy Eichner) raise the film's energy level considerably</i> just when it is most needs it with their comic song-and-dance antics.</p> <p>While I could not help but wonder why Favreau did not rehire the great silky-voiced Jeremy Irons as</p>

		Simba's villainous uncle <i>Scar</i> , <i>Chiwetel Ejiofor is fine replacing him</i> .
		<i>Florence Kasumba, Keegan-Michael Key and Eric Andre are both scary and funny</i> as Scar's three lead <i>hyena</i> henchmen.

Título: 'The lion king': Review Medio de publicación: Screendaily.com		
Crítico del NSFC	Subvariables de los criterios empleados por la crítica	Oraciones que muestran los indicadores de dichas valoraciones
Tim Grierson	Valoración de la emocionalidad	This new <i>King is familiar but still lively enough to encourage audiences to emotionally invest again in story</i> they are already so familiar with.
		While <i>The Lion King's</i> love story feels as rushed as ever, at least <i>Glover and Beyoncé Knowles-Carter (as Nala) have a warm rapport</i> .
		Yet for all the computer wizardry on display, it seems to be mostly in service of <i>mimicking the sensation</i> of watching the <i>94</i> movies', which can feel like a lot of <i>effort exerted for a trivial objective</i> .
	Valoración de la ejecución de la dirección general	Director Jon <i>Favreau</i> (<i>The Jungle Book</i>) <i>manages to give this version its own spark</i> thanks to a willingness to embrace the story's inherent darkness...
		Favreau has also <i>done a good job with his casting...</i>
	Valoración del criterio edificante	Favreau and his cast have zeroed in on what remains <i>so moving about this material</i> — its <i>wrenching father-son portrait</i> , its <i>extolling of the need to grow up</i> , and its clear-eyed divide between <i>good and evil</i> .
	Valoración de la elaboración del guion cinematográfico	The <i>Lion King</i> largely lionises the original animated film, <i>reluctant to risk alienating fans or to veer wildly from the source material</i> .
		<i>It's unfortunate</i> , then, that this <i>remake doesn't attempt to enrich a narrative</i> that, despite its primal prodigal-son stirrings, has always felt as if it could be fleshed out.
	Valoración del uso de los efectos especiales	<i>... a photo-realistic</i> computer-animation approach which <i>amplifies the majesty of the tale's animal characters</i> .
		There's a <i>savage ferocity to these characters</i> that accentuates their kill-or-be-killed reality.
Even more than 2016's <i>The Jungle Book</i> , <i>The Lion King achieves what looks like wondrous live-action filmmaking as the wild animals behave in realistic ways</i> — except, of course, for the fact that they talk and sing.		

		Favreau and his effects team concoct an <i>immersive landscape</i> that, although <i>occasionally set-bound, is visually resplendent</i> .
		<i>It's easy to be swayed by the craftsmanship on display</i> , even if one wishes all involved weren't so loyal to the original <i>King</i> .
Valoración sobre el empleo del sonido		<i>buoyed by a faithful recreation of the original's beloved soundtrack which never quite tops the Elton John and Tim Rice originals...</i>
		... frankly, <i>tries to offer substantially different versions of them</i> (the soundtrack originals) (Pharrell Williams produced five songs on the track).
Valoración del elenco actoral		<i>Blessed with some excellent voice performances.</i>
		Jeremy <i>Irons</i> gave us <i>a cheeky Scar</i> , but <i>Ejiofor is far more ominous</i> , while <i>Rogen and Eichner are an amusing comic duo</i> .
		Reprising his role as the mighty <i>Mufasa</i> , <i>Jones provides the same velvety authority</i> that has been his trademark for decades.
		<i>John Oliver is in fine form as Mufasa's loyal aide Zazu</i> , an anxious hornbill.

Título: 'The Lion King' remake: The circle of life returns with a risk-free repeat		
Medio de publicación: Rolling Stone		
Crítico del NSFC	Subvariables de los criterios empleados por la crítica	Oraciones que muestran los indicadores de dichas valoraciones
Peter Travers	Valoración de la elaboración del guion cinematográfico	Screenwriter Jeff Nathanson <i>never strays far from the source material</i> .
		<i>The Shakespearean overtones still come through.</i>
		What <i>a shame</i> that <i>the script never gives the other actors such interpretive freedom</i> .
	Valoración de la emocionalidad	<i>What's missing?</i> Let's start with intangibles such as <i>heart, soul...</i>
		But <i>without the animating spark of life, the story falls flat. There's no magic</i> in it.
		Sadly, <i>The Lion King 2019 never dares a major leap into the imagination</i> .
	Valoración de la ejecución de la dirección general	... <i>the faintest hint of originality. Favreau offers up a shot-by-shot remake of the movie</i> that grossed nearly \$1 billion.
	Valoración del uso de los efectos especiales	<i>Is it technically impressive? You bet.</i>
The Shakespearean overtones still come through, though it's at this point that the <i>film's photo-realism works against the drama</i> .		
Valoración sobre el empleo del sonido	<i>It's doubtful there's a more foolproof opening number than Elton John's "The Circle of Life"</i> .	

		<i>The voices help, especially</i> when Glover and Beyoncé duet on <i>“Can You Feel the Love Tonight.”</i>
		They (Rogen y Eichner) bring their own uniquely uproarious comic perspective to their scenes together, especially on <i>the highlight number, “Hakuna Matata”</i> .
	Valoración del elenco actoral	<i>Once again we listen to the great James Earl Jones, the only returning actor from the original, bring resonant voice to the role of Mufasa...</i>
		<i>Welcome comic relief arrives with Seth Rogen as the warthog Pumbaa and Billy Eichner as his meerkat buddy Timon.</i>

Título: The Lion King		
Medio de publicación: Time Out		
Crítico del NSFC	Subvariables de los criterios empleados por la crítica	Oraciones que muestran los indicadores de dichas valoraciones
Joshua Rothkopf	Valoración de la emocionalidad	<i>... and loses some heart in the process.</i>
		Something is off about this <i>defiantly unmagical remake</i> (...) and about the furthest imaginable thing from real.
		<i>The sincerity</i> of ‘The Lion King’ – (...) – <i>has aged better than any of Disney’s goofier asides</i> , and this update is smart to stay out of the way of that showstopper,...
		<i>Always effortful and desperate to impress</i> , (...) , but let’s <i>hope it never replaces</i> such outings, nor its <i>1994 forebear, a passport to something far more sublime.</i>
	Valoración del uso de los efectos especiales	Disney’s cherished 1994 animated adventure <i>gets a high-tech, live-action sheen.</i>
		a film that is both photorealistic – <i>down to every artfully crafted lens flare</i> and whisker on Simba’s chin...
		<i>This new version is an invader of the real world</i> , its characters like stuffed trophies mounted on the wall.
	Valoración sobre el empleo del sonido	The sincerity of ‘The Lion King’ – best expressed in <i>the still-mighty ‘Can You Feel the Love Tonight’</i> , strongly sung by Beyoncé and Glover – ...
		Elton John’s <i>aggressively upbeat new</i> end-credits song, ‘ <i>Never Too Late</i> ’, <i>won’t be entering the pantheon.</i>
	Valoración del elenco actoral	It’s still ‘The Lion King’, (...) , only with 100 percent more <i>Beyoncé, which is never a bad thing.</i>
<i>vocal talent is what semi-saves this remake</i> from ‘Jungle Book’ director Jon Favreau’s more computerised instincts.		

	As the regal <i>Mufasa</i> , (...), <i>rumbling James Earl Jones</i> still has Darth Vader sonority on tap. <i>He remembers to give an actual performance, as does Donald Glover</i> , voicing the cub who would be king with increasing surety.
	The rest of the cast is <i>flattened into two-dimensional reductions</i> : <i>John Oliver</i> 's flapping advisory hornbill (panicky), <i>Billy Eichner</i> 's slinky meerkat (bitchy) and <i>Seth Rogen</i> 's sputtering warthog (Seth Rogen).

<p>Título: Disney's The lion king feels like an unusually good nature documentary. Is that what we wanted?</p> <p>Medio de publicación: Vulture</p>		
Crítico del NSFC	Subvariables de los criterios empleados por la crítica	Oraciones que muestran los indicadores de dichas valoraciones
Bilge Ebiri	Valoración de la elaboración del guion cinematográfico	When the old king Mufasa (...) shows the young Simba the extent of his domain (...) <i>we now appropriately get some additional dialogue</i> about how it's not really his: "(...)".
		<i>Scar</i> 's nocturnal performance of " <i>Be Prepared</i> " (...) <i>makes for a mocking echo of that "Circle of Life" opening scene.</i>
		<i>"Can You Feel the Love Tonight"</i> (...) <i>yet it has little impact onscreen</i> (...), because neither <i>Simba nor Nala has come through as an engaging character.</i>
	Valoración de la cohesión y ritmo secuencial	This new Lion King hews pretty closely to the animated Lion King, <i>at times even replicating the same (...) editing patterns as the original.</i>
	Valoración de la emocionalidad	<i>The not-so-good news is that</i> , having entered the photorealistic realm, <i>The Lion King's mood too has changed.</i>
		But they (the animals) are still <i>talking, and singing</i> , only now <i>their faces are inexpressive; it's a weird disconnect.</i>
		<i>When Simba</i> takes his final, <i>lonely walk to accept his royal destiny</i> — his supposed moment of triumph — <i>we can sense his hesitation.</i>
	Valoración de la ejecución de la dirección general	This new Lion King hews pretty closely to the animated Lion King, <i>at times even replicating the same shots (...) as the original.</i>
		Whenever <i>The Lion King</i> sticks with that approach, <i>it works beautifully</i> (to the focus of <i>The Jungle Book</i>).
		It all speaks to the <i>uneven impact of this glossy, no-expense-spared version of The Lion King.</i>

Valoración del uso de los efectos especiales	<i>Technically</i> speaking, it's <i>a marvel</i> .
Valoración sobre el empleo del sonido	While numbers like <i>"Be Prepared"</i> and Pumbaa and Timon's gaseous rendition of <i>"Hakuna Matata"</i> <i>retain their charm, the songs too are uneven in this new Lion King</i> .
	Glover and Beyoncé's duet of <i>"Can You Feel the Love Tonight"</i> is, as a piece of audio, <i>utterly glorious</i> .
	The couple of <i>new pieces that have been added also seem out of place</i> , but that might be because the <i>old songs are so familiar</i> at this point.
Valoración del elenco actoral	<i>Chiwetel Ejiofor (Scar)</i> brings the kind of howling, snarling energy you'd expect from a true Shakespearean; <i>he connects to the story's raging passions</i> .
	As the grown-up <i>Simba, Donald Glover stays too above the fray</i> .
	All we see is <i>Beyoncé (Nala)</i> in a recording booth, <i>reading lines</i> .
	<i>The comic-relief characters split the difference: Seth Rogen and Billy Eichner</i> are delightful as the farting warthog Pumbaa and his wiseass meerkat pal Timon
	<i>John Oliver is plunge-a-skewer-in-your-ears irritating</i> as Mufasa's avian steward <i>Zazu</i> .

Título: Disney keeps remaking movies like <i>The lion king</i> . Is that so bad? Medio de publicación: Time Magazine		
Crítico del NSFC	Subvariables de los criterios empleados por la crítica	Oraciones que muestran los indicadores de dichas valoraciones
Stephanie Zacharek	Valoración de la elaboración del guion cinematográfico	<i>The story</i> , even with a gently updated script by <i>Jeff Nathanson, is roughly the same</i> .
	Valoración de la cohesión y ritmo secuencial	<i>The movie's most horrific sequences are followed, often too abruptly</i> , by attempts at jaunty good humor.
		<i>The movie's tonal shifts are jagged</i> as shards of glass.
	Valoración de la emocionalidad	<i>Its moments of terror are protracted and bleak</i> , and <i>play freely on a child's worst fear</i> : that of losing a parent.
		<i>How you feel</i> about Favreau's interpretation of <i>The Lion King will depend largely on how you feel about the original</i> .
		<i>The loose-limbed joyousness</i> of <i>The Jungle Book</i> may help put <i>the flaws of The Lion King</i> in

		perspective-: (...)Maybe Favreau just couldn't have any fun with it.
	Valoración de la ejecución de la dirección general	The chief <i>difference</i> here is the <i>look of this new Lion King, polished and handsome but also curiously sterile</i> .
		Photo-realistic lion hairs, no matter how many millions of them you've generated, aren't by themselves going to get the job done. <i>A filmmaker has to find ways to dance in the margins and get away with it</i> .
	Valoración del uso de los efectos especiales	This Lion King took a lot of effort to make, and every bead of sweat shows. <i>The lions and other animals sport highly realistic fur and feathers</i> .
	Valoración del elenco actoral	The <i>film certainly boasts some star power</i> : as an adult, Simba is voiced by <i>Donald Glover</i> , and <i>Nala</i> , (...), is voiced by <i>a characteristically assertive-Beyoncé</i> —and she sounds like she means business.

Título: Lion King: Directed by Jon Favreau Medio de publicación: Emanuellevy		
Crítico del NSFC	Subvariables de los criterios empleados por la crítica	Oraciones que muestran los indicadores de dichas valoraciones
Emanuel Levy	Valoración de la elaboración del guion cinematográfico	<i>Nathanson</i> (“Catch Me If You Can”) <i>penned the screenplay based on the 1994 screenplay</i> by Irene Mecchi, Jonathan Roberts and Linda Woolverton.
	Valoración de la emocionalidad	Much like the Broadway show presented the classic story in a different medium, <i>Favreau's contemporary approach added dimension, emotion and realism to the film</i> .
	Valoración de la ejecución de la dirección general	<i>Favreau, ..., pushed the boundaries to take “The Lion King” to the big screen in a whole new way</i> —employing an evolution of storytelling technology that blends live-action filmmaking <i>techniques with photoreal computer-generated imagery</i> . For Favreau—much like Walt Disney before him—story comes first. <i>He set out to preserve the soul of the original film, while allowing the performances, artistry, music and humor to unfold organically</i> .
	Valoración del uso de los efectos especiales	<i>State-of-the-art virtual-reality tools</i> allowed Favreau to walk around in the virtual set, <i>scouting and setting up shots as if he were standing in Africa alongside Simba</i> .
	Valoración del elenco actoral	<i>The all-star lineup</i> includes stars from film, TV, theater and music, <i>bringing back to the big screen iconic characters that audiences have long treasured—but in a whole new way</i> .

<p style="text-align: center;">Título: 'The lion king': Film review Medio de publicación: Hollywood Reporter</p>			
Crítico del NSFC	Subvariables de los criterios empleados por la crítica	Oraciones que muestran los indicadores de dichas valoraciones	
Todd McCarthy	Valoración de la elaboración del guion cinematográfico	It soon becomes apparent that <i>Jeff Nathanson's new screenplay will be following very closely in the footsteps of its predecessor</i> , leaving the remake to function largely as a more physically vivid version of the same story.	
	Valoración sobre el empleo del sonido	<i>There's a spiffy cover of "Can You Feel the Love Tonight?"</i> sung by Beyonce (who voices Simba's childhood friend Nala) and Glover, <i>along with a new Beyonce number, "Spirit."</i>	
	Valoración de la emocionalidad		<i>After the initial fascination and moments of enchantment in watching the extraordinarily lifelike animals talking and relating to one another as human beings do, you begin to get used to it to the extent that it's no longer surprising</i> , which in turn allows the familiarity of it all to begin flooding in.
			<i>There are some beguiling enough moments of playfulness</i> between Simba and the young female Sarabi (Alfre Woodard), <i>as well as pro forma comedy</i> involving Seth Rogen's warthog Pumbaa and John Oliver's goofy hornbill Zazu.
			<i>There's nary a surprise in the whole two hours.</i>
	Valoración de la cohesión y ritmo secuencial	But by and large, <i>very few remakes</i> , other than Gus Van Sant's shot-by-shot reproduction of Psycho, <i>have adhered as closely to their original versions as this one does.</i>	
	Valoración de la ejecución de la dirección general		<i>...(The lion king) is that it may be the most conservative, least surprising, least risk-taking film of the current century.</i>
			<i>Nearly a scene-by-scene remake of the original, albeit a half-hour longer, it serves up the expected goods</i> , which will be duly gobbled up by audiences everywhere like the perfectly prepared corporate meal it is.
			<i>Everything here is so safe and tame and carefully calculated</i> as to seem predigested.
	Valoración del uso de los efectos especiales		<i>...(The lion king) is entirely animated but to such a realistic degree that it could practically pass as a live-action film,...</i>
			the initial fascination and moments of enchantment in watching <i>the extraordinarily lifelike animals talking and relating</i> to one another as human beings do, ...
			<i>The ostensible creative reason for the update is the advance in computer animation, yielding imagery so realistic</i> that the result is called "virtual

		cinematography,” meaning the animals and dramatic African backdrops indisputably look like the real thing, as if shot on location.
		<i>The highest praise one could bestow upon their labors for director Jon Favreau is that all the images look real</i> , which they really do; there’s even one shot with pretend camera glare.
		<i>The character animation is similarly spot-on</i> , to the extent that you very quickly accept it as a norm that can be taken for granted; absorption of new technology gets easier by the moment now.
		<i>The more pronounced realism delivers some scenes with a shade more power</i> , notably the sight of the elephants’ graveyard and Simba’s multiple (too many, actually) encounters with the ever-prowling, teeth-baring hyenas...
		<i>Perhaps the greatest special effect of all is the luster of the lions’ fur and coats.</i>
	Valoración del elenco actoral	... young son <i>Simba (energetically voiced by Donald Glover)</i> ...
		As often happens, <i>the villain here is arguably the most interesting figure. Some of this is attributable to the vocal work of Chiwetel Ejiofor</i> , who mixes threat with an equal measure of what sounds like genuine world-weariness.
		... and John <i>Oliver’s goofy hornbill Zazu.</i>

Título: The new lion king just isn't animated enough Medio de publicación: Vanity Fair		
Crítico del NSFC	Subvariables de los criterios empleados por la crítica	Oraciones que muestran los indicadores de dichas valoraciones
Kameron Austin Collins	Valoración de la elaboración del guion cinematográfico	<i>The pack of hyenas is reduced to one stupid joke about personal space</i> that the movie reiterates once, twice, thrice.
	Valoración sobre el empleo del sonido	<i>The remake of the Disney classic has</i> an all-star cast and <i>the same great songs...</i>
		Uncle Scar, voiced here by Chiwetel Ejiofor, has his <i>show-stopping number, “Be Prepared,” whittled down into a chant-singing anthem that’s completely drained of the punkish, outrageous vibes it once had.</i>
	Valoración de la emocionalidad	<i>The remake of the Disney classic has</i> an all-star cast and the same great songs—but <i>little of classic Disney’s charismatic magic.</i>
		<i>There are capital-E-emotions.</i>
		<i>Simba</i> , what large, <i>inexpressive, marble-shined eyes</i> you have! <i>What an uncannily post-Botox emotional range</i> you have!

		<i>The new Lion King isn't a disaster. It's a lesson: ..., and in the strangeness of hearing animals emotive vocally when their faces are pretty much limited to moving mouths and blinking eyes—no eyebrow action, no subtlety, no liveliness. It's a lesson in why we value animation in the first place.</i>
Valoración de la ejecución de la dirección general		<i>In the new Lion King, helmed by Jon Favreau and out in theaters July 19, much is the same.</i>
		<i>That iconic opening—the anointing of Simba as the future king of the pride, borne skyward by a mystical mandrill named Rafiki as the animal kingdom bows in reverence—is unchanged.</i>
		<i>All is well; all is the same.</i>
		<i>“Can You Feel the Love Tonight?” is, somehow, rendered into a daytime number—with no romance or interest between its leads, which is strange in a movie that had the freedom to build chemistry from the VR ground-floor up.</i>
		<i>New ones! When they're (Timon y Bumba) onscreen, we get the widest range of scenes that deviate from the original, and the most sensitive looks at other animals, with occasionally striking close-ups for good measure.</i>
		<i>So much of the new Lion King—the shots, their rhythm, the detail and content of every scene—felt as if it had been ripped directly from my memory banks, which got me thinking back to the interesting failure of Gus Van Sant's shot-for-shot 1998 remake of Psycho.</i>
		<i>The Lion King, ultimately, is simply a copy—not a true remake.</i>
Valoración de la cohesión y ritmo secuencial		<i>The plot beats are almost completely unrevised, as are many of the visual sequences.</i>
Valoración del uso de los efectos especiales		<i>More than one person in your life is going to liken the photorealistic look of this movie to that of a video game cut scene — those scripted interstitial sequences that make video games feel more movie-like. They will not be entirely wrong.</i>
		<i>More flatteringly, The Lion King is being hailed as a major advancement for movie technology—a movie “filmed” almost entirely in virtual reality.</i>
		<i>..., it was clear I'd be able to count every ridge, sub-ridge, and micro-ridge on the trunk of every elephant, and count out the strands of hair on Rafiki's face.</i>
		<i>But this film favors technological wizardry over its story—and its songs.</i>

		<i>We also get the most lively deviations from the expressive "realness" of these animals—unless, that is, warthogs do happy dances in real life.</i>
	Valoración sobre el diseño de producción	<i>a color-drained visual palette</i> befitting an early aughts movie about war in the Middle East.
	Valoración del elenco actoral	<i>The remake of the Disney classic has an all-star cast,...</i>
		<i>colorless voice acting by name-brand performers</i> , the likes of Beyoncé and Donald Glover (who play adult Nala and Simba, respectively)
		The new Lion King isn't a disaster. It's a lesson: <i>in what makes voice acting resonate,...</i>
		<i>Zazu</i> , the red-billed hornbill servant to the king, <i>is voiced by John Oliver, who's charismatic in real life and almost completely forgettable here.</i>
		<i>The only real bright spots</i> , for my money, are the new <i>Timon and Pumba</i> , <i>voiced by Billy Eichner and Seth Rogen, respectively—two comedians merrily ad-libbing and making fart jokes.</i>

Título: Be prepared for the photorealistic cruddiness of Disney's pointless lion king remake		
Medio de publicación: Av. Club		
Crítico del NSFC	Subvariables de los criterios empleados por la crítica	Oraciones que muestran los indicadores de dichas valoraciones
A.A. Dowd	Valoración de la emocionalidad	<i>The emotional connection between them</i> (Mufasa and Rafiki) <i>is entirely theoretical</i> , supplied only by context or maybe by memories of what their hand-drawn ancestors more clearly conveyed.
		<i>Joyless, artless, and maybe soulless...</i>
		And so, <i>all the pleasures are not just secondhand but diminished</i> : We're watching a hollow bastardization of a blockbuster, ...
	Valoración de la cohesión y ritmo secuencial	What follows is a <i>shot-for-shot recreation of</i> that film's spectacular opening musical number, " <i>The Circle Of Life</i> ", ...
	Valoración de la ejecución de la dirección general	<i>... begins the exact same way as the 1994 animated smash on which it's based</i> : with a blood-red sun peaking over the horizon of the African Serengeti, a single chanting voice rising with it. <i>It's</i> ("I Just Can't Wait To Be King") <i>not the only musical sequence that falls flat</i> ; Scar's jaunty villain anthem " <i>Be Prepared</i> " <i>has been totally gutted</i> , whereas the Oscar-winning " <i>Can You Feel The Love Tonight</i> " <i>now unfolds during the day</i> , for some reason.

		Caught in its own uncanny valley between fidelity and deviation, <i>that movie wanted to be a direct remake but also its own thing.</i>
		<i>Favreau has almost no knack for spectacle</i> , and over and over again, he botches scenes that soared in '94.
		Excepting the opening scene, Favreau <i>makes no attempt to match the original's extravagant angles and choreography: ...</i>
Valoración de la elaboración del guion cinematográfico		The Lion King settles, <i>unimaginatively</i> , for the former.
Valoración del uso de los efectos especiales		And that <i>proves to be both the major technological achievement of the movie and its great miscalculation</i> , its fundamental folly.
		Yet there's something <i>distracting</i> , even <i>uncanny-valley...</i>
		And the <i>lack of expressiveness becomes a real liability</i> when it comes to caring about our hero, <i>prince Simba,...</i>
		Just don't look too hard at their character designs. <i>They're realistic, hideously.</i>
Valoración del elenco actoral		Yet there's <i>something distracting</i> , even uncanny-valley <i>unnerving about hearing, say, John Oliver's panicked voice</i> projecting out from the clicking beak of a dead-eyed hornbill.
		<i>Even the vocal performances</i> , delivered by Favreau's high-profile celebrity cast, <i>suffer by comparison,...</i>
		<i>Ejiofor abandons all the campy relish Jeremy Irons brought to Scar</i> , reducing the heavy to a single note of bitterness...
		<i>Jones (Mufasa) dims the regal intensity</i> like a stage actor who's started to grow a little bored playing the same role night after night.
		Ultimately, <i>only Billy Eichner and Seth Rogen</i> , as slacker sidekicks Timon and Pumbaa, <i>make much of an impression;...</i>

Título: Disney's Lion King remake is just like the original, but without the magic		
Medio de publicación: Vox.com		
Crítico del NSFC	Subvariables de los criterios empleados por la crítica	Oraciones que muestran los indicadores de dichas valoraciones
Alissa Wilkison	Valoración de la elaboración del guion cinematográfico	I was surprised, upon my recent viewing, by <i>how thin the storytelling feels compared to Disney movies of the same vintage.</i>
		<i>The action is legitimately tense, ...</i>
		But <i>as an expansion of the 1994 film</i> , The Lion King <i>says and adds little.</i>

Valoración sobre el empleo del sonido	<i>“Can You Feel the Love Tonight,”</i> some version of which will <i>surely arrive on wedding playlists this fall.</i>
	<i>“Spirit,”</i> which seems obviously headed for an <i>Oscar nomination</i> because, well, Beyoncé.
	<i>“Never Too Late,”</i> written by the movie’s original songwriting duo Tim Rice and Elton John; <i>it plays over the credits and is bad.</i>
	It’s not like people can’t imagine <i>talking</i> lions, of course. But <i>it’s distracting in a way that’s not ideal.</i>
Valoración de la emocionalidad	<i>The animation is so photorealistic that it’s disconcerting</i> to see these lifelike animals walking (and singing) through the familiar drama.
	<i>... it’s the loss of the magical sequences that chafes most.</i>
Valoración de la ejecución de la dirección general	<i>Elevating the hype for the 2019 version is its who’s who cast of voice talent,</i> from James Earl Jones reprising his 1994 role as Mufasa to Donald Glover as Simba, Seth Rogen and Billy Eichner as comic relief warthog/meerkat duo Pumbaa and Timon, and Beyoncé as Nala.
	<i>This new Lion King follows the contours of the 1994 version so closely</i> that for a while, I wondered if they just reused James Earl Jones’s audio tracks from 25 years ago.
	<i>... although the story never diverges from the original, some aspects are expanded a little — but it’s striking how similar they are.</i>
	Having just watched the original film prior to seeing the remake, I can confirm that many, if not most, of <i>Lion King 2019’s shots and lines are replicas of Lion King 1994, except photorealistic. Which is, I think, the problem.</i>
	<i>Of course, this isn’t a documentary, and the lions (and most everything else) are animated, not real animals. They sure look real, though. Too real.</i>
Valoración del uso de los efectos especiales	<i>The photorealism is striking and impressive,</i> but something feels weird about the voices.
	The Lion King now has its very own pristine <i>cover album, rendered in intricate, realistic detail, a high-fidelity B-side</i> for its many devoted fans. <i>But it might,</i> in the end, <i>leave you wishing</i> for the slightly scuffed-up <i>vinyl original.</i>
	<i>... some of the most prominent voice actors feel like they’re just reading their lines</i> (including, unfortunately, <i>Beyoncé</i>), <i>some of the voice acting — from Rogen, Eichner, and Ejirofor in particular — is great.</i> (Give Timon and Pumbaa a spin-off.)
Valoración del elenco actuarial	

Título: What it's like to see the new Lion King when you've never seen the old Lion King		
Medio de publicación: Slate		
Crítico del NSFC	Subvariables de los criterios empleados por la crítica	Oraciones que muestran los indicadores de dichas valoraciones
Sam Adams	Valoración de la elaboración del guion cinematográfico	Even if you somehow made it into the new Lion King without knowing its origins, <i>you might start to wonder if there was another version of it that made more sense.</i>
	Valoración sobre el empleo del sonido	<i>Why did "Be Prepared" sound like it was just shoved into the sound mix at the last minute...</i>
	Valoración de la emocionalidad	<i>It was similar to the feeling you get when a movie or TV show makes a reference to some piece of popular culture you've never seen; you don't know what it's tipping its hat to, but you know it's something.</i>
		<i>You could destroy every print, every Blu-ray, every iTunes download of the original Lion King, and the new one would still feel like a copy.</i>
	Valoración de la ejecución de la dirección general	<i>I could tell the new one was copying it, and I started jotting down notes to see if it was, as I suspected, shot-for-shot.</i>
		<i>The thing is, there's no way to watch the new Lion King and not think of the old one, even if the new one is the only one you've seen.</i>
		<i>I didn't need to have seen the original to know that the Beyoncé song jammed in over helicopter shots of capering animals and not sung by any of the characters...</i>
	Valoración del uso de los efectos especiales	<i>The movie was already simulating reality, attempting to make lions look "lifelike" even as they did extremely non-lifelike things like talk and sing, and now it felt like there was another simulation going on inside of that.</i>
		<i>It's only out of a determination not to tread on the original's turf that the new one was forced to trek so far into the uncanny valley.</i>
	Valoración del elenco actoral	<i>It's weird, and eventually grating, the way John Oliver's hornbill keeps hopping around as he blurts out one-liners, ...</i>
<i>Why did "Be Prepared" sound like it was just shoved into the sound mix at the last minute and no one bothered to inform Ejirofor (Scar) that it was actually a song?</i>		

Título: Disney's Lion King remake is a dazzling safari in the Uncanny Valley		
Medio de publicación: Slate		
Crítico del NSFC	Subvariables de los criterios empleados por la crítica	Oraciones que muestran los indicadores de dichas valoraciones

Dana Stevens	Valoración de la elaboración del guion cinematográfico	I'll be honest: The Lion King is not my favorite piece of Disney IP (<i>the mere fact I think of it in those terms, rather than, say, as a "story," says a lot</i>). But <i>this is still an inherently conservative story</i> , in the small-c sense of the word: an exiled prince returns to claim the power that is his by birth.
	Valoración de la cohesión y ritmo secuencial	<i>Favreau</i> has chosen to hew very closely to his source in other respects, sometimes <i>seeming to reproduce the original almost frame for frame...</i> (... , recalls the 1994 version down to the composition of shots and the rhythm of the editing.)
	Valoración sobre el criterio edificante	<i>This Lion King now has another political resonance</i> that was absent from the 1990s version, one <i>that Favreau, if he intended it at all, doesn't stress too hard...</i>
	Valoración de la ejecución de la dirección general	<i>Even more distant is the arty deconstructionist approach</i> of Julie Taymor's puppet-based stage adaptation,...
		<i>The goal of this Lion King, from a visual point of view at least</i> , isn't to playfully evoke lion-hood but <i>to recreate in every detail the experience of looking at a real lion</i> : the way it moves, sleeps, runs, hunts.
		Uncanny singing animals aside, a secondary effect of the film's commitment to zoological verisimilitude <i>is to place the voice actors in a relatively powerless position</i> .
		Now that the mythical world in question is coded as black in a way it wasn't before— <i>all the major lion characters are now voiced by black actors</i> , turning <i>Pride Rock</i> into a kind of mini-Wakanda— <i>Simba's journey from guilty runaway to brave heir to the throne has a deeper resonance than it did when Matthew Broderick was the one redeeming the pride</i> .
		<i>The bad guy's final comeuppance</i> , in the original, seemed almost too brutal for the ending of a Disney film. Twenty-five years later, <i>it's the only part of this hyper-realistic rendering I wished were even more graphic</i> .
		<i>The once-steep uncanny valley appears to be flattening out into a vast hyper-realistic savannah</i> .
	Valoración del uso de los efectos especiales	<i>It's on this eerie terrain (uncanny valley) that The Lion King</i> , Jon Favreau's remake of Disney's 1994 animated classic, takes place.
		Whatever was done to achieve it, <i>the result is startlingly photorealistic</i> , like a high-end nature documentary.
		...; this comes vanishingly close to saying he hopes the fond memories in viewers' <i>minds will fill in the blanks left by his hypernaturalistic protagonists' inexpressive faces</i> .

Valoración del elenco actoral	In the cases of <i>Glover and Beyoncé in particular</i> , that constraint results in <i>performances that are curiously flat. ... , but neither Simba nor Nala quite comes to life in their adult incarnations.</i>
	<i>Their (Nala and Simba) cub selves</i> , voiced early in the film by <i>JD McCrary and Us' Shahadi Wright Joseph, come off better.</i>
	<i>James Earl Jones</i> , the only returning actor from the original, <i>invests Simba's royal father Mufasa with appropriately rumbling gravitas.</i>
	<i>Chiwetel Ejiofor makes</i> the king's perfidious brother <i>Scar into a pleurably hissable villain.</i>
	And perhaps in part because their characters are more cartoonishly rendered than the noble lion clan, <i>Seth Rogen and Billy Eichner as the warthog-and-meerkat team Pumbaa and Timon steal the movie in their many comic-relief scenes -...</i>
Valoración sobre el empleo del sonido	<i>The voice cast here gets reduced to pure sound in a way that, say, the actors in the Toy Story films don't</i> , because the Pixar characters, unconstrained by the strictures of looking "real," can be animated to incorporate the expressions and movements implied by the actors' voices.
	<i>"Hakuna Matata," lacks the insouciant swing the Broadway veterans Nathan Lane and Ernie Sabella brought to the original.</i>

Título: The movie biz: 'The Lion King' sparks worry about future remakes in the Disney pipeline		
Medio de publicación: Atlanta Business Chronicle		
Crítico del NSFC	Subvariables de los criterios empleados por la crítica	Oraciones que muestran los indicadores de dichas valoraciones
Eleanor Ringel	Valoración de la elaboración del guion cinematográfico	<i>... if your job is writing about movies, one also wonders — worries, actually — what this means for other remakes in The Walt Disney Co. (NYSE: DIS) pipeline.</i>
	Valoración sobre el empleo del sonido	<i>Plus, the movie takes itself far too seriously. When something important happens, a choir of voices rises on the soundtrack, as if Charlton Heston was leading the Israelites out of Egypt.</i>
	Valoración de la emocionalidad	<i>This (the CGI project) messes with the movie's fantasy in all the wrong ways.</i>
	Valoración de la cohesión y ritmo secuencial	To its credit, this "Lion King" honors the original; <i>it's an almost shot-by-shot remake, from the "Circle of Life" opening to the Long-Live-The-King finale.</i>
	Valoración de la ejecución de la dirección general	<i>But it's (The lion king) not very good. Or maybe, more to the point, it isn't in the same league as the material's previous incarnations.</i>

Valoración del uso de los efectos especiales	<i>... making the animals so startlingly CGI-realistic is a grave miscalculation.</i>
Valoración del elenco actoral	Further, <i>the voice talent (ranging from “Atlanta’s” Donald Glover to Beyoncé to James Earl Jones) is impressive</i> (well, with the <i>exception of Seth Rogen’s</i> stoner warthog and <i>Billy Eichner’s</i> brittle, bitchy meerkat).

Título: ‘The Lion King’ review: I cannot feel the love tonight Medio de publicación: Chicago Tribune		
Crítico del NSFC	Subvariables de los criterios empleados por la crítica	Oraciones que muestran los indicadores de dichas valoraciones
Michael Phillips	Valoración de la elaboración del guion cinematográfico	Screenwriter Jeff Nathanson bears down, heavily, on <i>Scar and the hyenas</i> in his adaptation. <i>The dark side gets all the attention in the new “Lion King.”</i>
	Valoración sobre el empleo del sonido	<i>... there’s a lot less white bread in the orchestrations and in the vocals.</i>
		<i>The new music helps, a little.</i>
	Valoración de la emocionalidad	<i>I cannot feel the love tonight.</i>
	Valoración de la ejecución de la dirección general	Compare those <i>opening minutes</i> (Broadway) to the opening of the new film version. <i>Quite naturally the new film keeps both eyes on the ’94 movie.</i>
		<i>Musically, Favreau’s film learned a few lessons from Taymor’s stage version, at least.</i>
	Valoración del uso de los efectos especiales	I don’t know how they did it. But <i>Disney’s pristine, photorealistic rendering of the animated smash “The Lion King”</i> trades one style of animation for another, <i>marking a simultaneous advance and retreat for modern filmmaking.</i>
Director Jon Favreau, who knows a thing or two, managed a pretty good result when he tried something similarly photorealistic with “The Jungle Book” three years ago. <i>No such luck here.</i>		
<i>Cinematographer Caleb Deschanel pays close attention to the light, while the animation armies take care of the wind in the grass, and the grateful fealty in the eyes of each Pride Land species gathered for the occasion.</i>		
<i>The opening does the job. It looks real-ish. And it’s crushingly unimaginative.</i>		
Time marches on, and technology has time on a leash. But <i>photorealistic animation bores me, no matter how persuasive it is.</i> It’s replication, not invention, even the best of it.		

Valoración del elenco actoral	... Uncle Scar (<i>Chiwetel Ejiofor does the voice, less insidiously foppish than Jeremy Irons</i>).
	<i>Regarding Beyonce Knowles-Carter: She voices the adult Nala, and delivers the new song "Spirit." She's fine. Of course she's good.</i>
	<i>Donald Glover as the adult Simba — also fine, also no surprise. They keep their material honest, and you wish you didn't know the material quite so well.</i>
	<i>Some of the other vocal casting strokes work: Seth Rogen turned out to be exactly the right choice for Pumbaa the warthog, and his improvised line about locally sourced grubworms is one of the two legitimate laughs in the movie. The other is a shameless shout-out to "Be Our Guest" from Disney's own "Beauty and the Beast."</i>

Título: 'The lion king' review: Disney's circle of lifelessness Medio de publicación: Wall Street Journal		
Crítico del NSFC	Subvariables de los criterios empleados por la crítica	Oraciones que muestran los indicadores de dichas valoraciones
Joe Morgenstern	Valoración de la elaboración del guion cinematográfico	<i>The difference</i> (of "The Jungle Book" with respect to "The Lion King"), though, <i>was value added by a smart, funny script with contemporary resonance.</i>
	Valoración de la emocionalidad	The digitally animated remake of the 1994 classic 'The Lion King' <i>sacrifices feelings for photorealism.</i>
		<i>It's cutting-edge animation minus inspiration, a leaden, literal-minded rendition of the 1994 classic with computer-generated images...</i>
		<i>"The Lion King" redux doesn't feel marvelous, let alone like a magical creation from the Magic Kingdom.</i>
		<i>The beauty of the landscapes fills the eye without stirring the soul.</i>
		<i>There would seem to be something of a mystery here.</i>
	The previous feature directed by Mr. Favreau was Disney's remake of " <i>The Jungle Book</i> ." It, too, was photorealistically animated, for the most part, and populated by talking animals, <i>yet fully satisfying as entertainment.</i>	
Valoración de la cohesión y ritmo secuencial	... rendition of the 1994 classic with computer-generated images that <i>simulate live action and a narrative structure that frequently follows the original shot for shot.</i>	
	<i>The action sequences are impressive, in their thunderously brutal way, but the pace is often ponderous, the tone is predominantly dark,...</i>	

	<p>Valoración de la ejecución de la dirección general</p>	<p>I found myself thinking of Paul Simon's song "So Beautiful or So What." Change the conjunction and it's <i>an apt description of the film -- so beautiful and so what.</i></p> <p><i>Voices matter crucially in this movie</i>, which was directed by Jon Favreau, <i>since its visual style has rendered the characters' faces almost immobile.</i></p> <p><i>In theory it's nothing but good that these African animals are represented more consistently than before by actors of color: ...</i></p>
	<p>Valoración del uso de los efectos especiales</p>	<p><i>As Disney's remake of "The Lion King" begins, an enormous orange sun rises on an Africa so realistic -- so brilliantly and persuasively photorealistic -- that you half-expect to hear a narration by David Attenborough.</i></p> <p>What's for sure, though, is that <i>this all-too-realistic animated feature will impoverish, rather than enrich</i>, those who watch it by asking less rather than more of their imaginations.</p>
	<p>Valoración sobre el empleo del sonido</p>	<p><i>The Elton John score has also been recycled, ...</i></p> <p><i>... there's a fundamental disjunction between the characters' physicality and what we hear of their inner lives.</i></p>
	<p>Valoración sobre el diseño de producción</p>	<p><i>From a technical point of view the production is a marvel</i>, and for better or, more likely, worse, it's the harbinger of a filmmaking future in which actors may be as dispensable as sets, locations and cameras.</p>
	<p>Valoración del elenco actoral</p>	<p><i>With a couple of exceptions, plus some comic counterpoint, the voice performances range from unremarkable to downright dull</i>, though not for lack of high-powered talent in the major roles.</p> <p><i>The most conspicuous exception is Pumbaa, the warthog voiced by Seth Rogen.</i> Pumbaa is only a second banana in the jungle's scheme of things, an outcast who, with his meerkat buddy <i>Timon (counterpoint provided by Billy Eichner)...</i></p> <p><i>The other exception is James Earl Jones, who, happily and ever so resonantly</i>, returns after 25 years as the doomed monarch <i>Mufasa.</i></p> <p>In practice, though, <i>Mr. Ejiofor's performance can't compare to the towering sarcasm and glorious scorn that Mr. Irons brought to the Pride Lands.</i></p> <p><i>As for Beyonce and Mr. Glover, they are obviously formidable entertainers</i> in their own right, and they meet Disney's nakedly commercial need for marquee value. <i>But they aren't dramatic actors; their presence proves bland at best, and sometimes notably flat.</i></p>

		<i>(The difference in entertainment between "The Jungle Book" versus "The Lion King"):</i> A terrific <i>voice cast</i> that included Ben Kingsley, Lupita Nyong'o, Bill Murray, Scarlett Johansson and Idris Elba, and a living, breathing boy at the center of the action.
--	--	--

Título: Deep focus: The lion king Medio de publicación: Film Comment		
Crítico del NSFC	Subvariables de los criterios empleados por la crítica	Oraciones que muestran los indicadores de dichas valoraciones
Michael Sragow	Valoración de la elaboración del guion cinematográfico	The Lion King draws even more significantly on a literary classic that <i>Disney animators and Favreau already sugared up beyond recognition: ...</i>
		In this photo-real context, the <i>"Circle of Life"</i> registers more incongruously than ever as a bland attempt to simplify and tenderize Kipling's "Law of the Jungle," <i>heightening the urtext's inconsistencies.</i>
		<i>Some say this sequence</i> (Simba living a lazy life with Timon and Pumba) <i>obscures the movie's thrust</i> toward Simba fighting his way toward maturity. Actually, <i>it acknowledges that a traumatized youth might need a break before taking on responsibilities.</i>
		Sadly, <i>the rest of the movie centers on Simba re-connecting with the now womanly Nala</i> , who inspires him to take up Mufasa's mantle.
		<i>This buildup to the climactic clash between Simba and Scar fails on the basic level of animal chemistry.</i>
		Glover and Beyoncé don't mesh with the other actors or each other. To be fair, Favreau offers scant help: <i>they basically swap lines and glances while gamboling through wetlands.</i>
		<i>Timon and Pumbaa's third-act return gives the film a shot in the arm that's too little, too late.</i>
		<i>This is one Disney fable that should have stayed a handmade tale.</i>
Valoración sobre el empleo del sonido		<i>Beyoncé</i> (who plays Simba's grownup fiancée Nala) and <i>Elton John and Tim Rice</i> (who wrote the original score) <i>contribute bland new inspirational tunes.</i> Otherwise, this movie could be presented as an instant sing-along.
		The Oscar-winning prom-night favorite "Can You Feel the Love Tonight?" helped make the first film and the John-Rice score a hit. <i>"Hakuna Matata" ("No Worries"), though, provides the truest entertainment in both movies. It comes in the mostly merry midsection.</i>

Valoración de la emocionalidad	<i>The audience comes alive only when key moments hit the nostalgia button:...</i>
	<i>Scar even repeated Irons' signature retort from Reversal of Fortune, the haughty and ominous, "You have no idea"—a zinger that in the new film loses all its zing.</i>
	<i>Favreau and the animation team haven't reckoned with how much visible emotion they lose by striving after dumb believability.</i>
Valoración de la cohesión y ritmo secuencial	<i>... the first infectious beats of the Tokens' 1961 #1 hit, "The Lion Sleeps Tonight," which is the sole cue that hit home for me.</i>
	<i>This film's plodding naturalism italicizes the mayhem in ways that throw the story out of whack and the audience off-kilter.</i>
Valoración de la ejecución de la dirección general	<i>This prosaic wizardry might still be impressive if there were conviction or originality behind the scene-making.</i>
	<i>Not even ace cinematographer Caleb Deschanel, ..., can provide Favreau's production and Jeff Nathanson's script with the ingredient they so desperately need: a novel, vital concept.</i>
	<i>The half hour padded onto the running time, the weight of the production, and the hubris of its technological aspirations accent the story flaws that were always part of The Lion King.</i>
Valoración del uso de los efectos especiales	<i>Lip motion may be the main thing we remember about Jon Favreau's dutiful remake of The Lion King.</i>
	<i>..., but in effect they come off (the characters) as zoo specimens with intermittent flickers of anthropomorphic personality.</i>
	<i>Here, when Scar digs into Mufasa's hands as the monarch hangs from a cliff, propelling him into a wildebeest stampede, it plays like a cross between an episode of National Geographic's Savage Kingdom and a Die Hard film.</i>
	<i>Nala looks just as impersonally handsome as the other lionesses in the movie...</i>
	<i>Favreau aims for a similar intensity (suspend disbelief) in The Lion King, but feels even more obeisant to the conventions of digital "realism" than his own Jungle Book.</i>
	<i>...</i>
Valoración del elenco actoral	<i>... in Favreau's version, the scar is almost invisible (of Scar), because it's as colorless as Chiwetel Ejiofor's performance.</i>
	<i>Eichner and Rogen click with each other and with roles first played by Nathan Lane and Ernie Sabella. Eichner, for once, is more chirrupy than abrasive,</i>

		<i>and Rogen's slobbery warmth generates more laughs than Pumbaa's flatulence.</i>
		Simba looks like a chip off the old block, but he hasn't inherited James Earl Jones's authoritative voice: <i>Glover registers as a kid auditioning to be king, not the rightful heir to Pride Rock.</i>
		<i>McCrary and Shahadi Wright Joseph strike more playful sparks</i> when Simba and Nala are just cubs.
		<i>Beyoncé's manner of speech lacks any hint of spontaneity.</i>

