



© Disney, fuente: <http://goo.gl/Hv3j5u>

¿SE HA VUELTO DISNEY FEMINISTA? UN NUEVO MODELO DE PRINCESAS EMPODERADAS

*HAS DISNEY BECOME FEMINIST? A NEW
MODEL OF EMPOWERED PRINCESSES*

Delicia Aguado Peláez / delicia.aguado@ehu.es
Patricia Martínez García / patricia.martinezg@ehu.es
UNIVERSIDAD DEL PAÍS VASCO

RESUMEN

El modelo femenino ofrecido por la factoría Disney está cambiando. Sus princesas han vivido un proceso de empoderamiento acorde con los cambios sociales experimentados por las mujeres en los últimos años. De una tríada sumisa y adscrita al ámbito privado -Blancanieves, Cenicienta y Aurora- se pasa a unos personajes femeninos incorporados al espacio público, independientes y decididas -Rapunzel, Mérida, Anna y Elsa-. Son justamente las transformaciones en el papel femenino protagonizado por estas últimas jóvenes las que justifican este artículo. Pero, ¿cómo ha sido la evolución? ¿Qué variaciones ha habido en sus actitudes y apariencias? ¿En qué se fundamenta su adquisición de poder? Las respuestas se buscan a través de un análisis de contenido cualitativo de las doce películas sobre princesas con base en varias categorías: aspecto físico; personalidad; roles; y relaciones con el entorno. Todo ello bajo el paraguas del feminismo crítico, que se esfuerza en erradicar conductas sexistas y un androcentrismo que también se ve reflejado en el ámbito cultural. En este sentido, Disney es fuente de valores y comportamientos en la población infantil, de manera que sus mensajes son interiorizados por la ciudadanía del futuro. Toda una industria cultural que influye en la construcción de espacios, roles y estereotipos de hombres y mujeres en función del género. Así, el fin de esta investigación es analizar las características adscritas a las protagonistas femeninas y su evolución a lo largo de los años. Además de atestiguar si hay una progresión real hacia patrones más igualitarios respecto a los mensajes conservadores que han impregnado tradicionalmente sus productos audiovisuales. ¿Una expresión de un disfraz sutil del patriarcado o un cambio real hacia una educación equitativa respecto al género?

PALABRAS CLAVE

Disney, Empoderamiento, Entretenimiento infantil, Estereotipos de género, Industria cultural.

ABSTRACT

The female model of the Disney factory is changing. Its princesses have experienced an empowerment process in accordance with the social changes of women in the last years. The submissive and assigned to private real threesome -Snow White, Cinderella and Aurora- evolves into independent and resolute female characters which have incorporated into public space -Rapunzel, Mérida, Anna and Elsa-. Changes of female role according to these last girls justify this article. But, what has evolution been like? What have the physical and psychological variations been there? How has empowerment development been? We look for the answers through the qualitative content analysis of twelve films about princesses in relation to some categories - appearance, personality, roles and relationship with their environment-. Besides, we use critical feminism, which works to eliminate sexist behaviour and cultural male-centredness, among other things. In this sense, Disney is one of the sources of children behaviour and values; therefore they internalize its messages. A cultural industry which has influence over gendered construction of spaces, roles and stereotypes of men and women. Thus, the objective of this research is analysing the characteristics of female main characters and their evolution through the years. Because we want to check if Disney has left its conservative messages and its films head for equality models. Another expression of the consent patriarchy or a real change towards an equitable education regarding gender?

KEYWORDS

Children's entertainment, Cultural industry, Disney, Empowerment, Gender stereotypes.

Recibido: 10 de septiembre de 2014

Aceptado: 17 de noviembre de 2014

1. INTRODUCCIÓN

En el año 1937, Walt Disney lleva a la gran pantalla el primer largometraje animado basado en un cuento de los Hermanos Grimm. Una arriesgada apuesta que termina siendo un gran éxito entre la audiencia y la crítica y que convierte a Blancanieves en la primera princesa de lo que será conocido como los *Clásicos Disney*. Una protagonista que marca el arquetipo del personaje femenino dentro del universo de la gran factoría de fantasía: una joven, bella, esbelta, delicada que se opone a aceptar su destino. Esta aparente resistencia que termina subordinada a la existencia de una figura masculina, directamente relacionado con el estereotipado príncipe azul. Película tras película, este paradigma conservador se repite con una serie de personajes como son la Cenicienta (1950), Aurora (1959), Ariel (1989), Bella (1991), Jasmin (1992), Pocahontas (1995), Mulan (1998) y Tiana (2009) hasta que, 73 años después del estreno de *Blancanieves y los siete enanitos*, llegan unas mujeres que quiebran, en gran medida, este molde: Rapunzel, Mérida y, más recientemente, las hermanas Elsa y Anna.

Son numerosas las investigaciones que atestiguan que los medios de comunicación y sus manifestaciones de divertimento influyen en las personas; y, especialmente en la población infantil (Dorfman y Mattelart, 1972; Thompson y Zerbinos, 1995; Giroux, 2001; González, Villalús y Rivera, 2012). Y es que en estos agentes de socialización, junto a la familia y la escuela, se encuentran buena parte del origen de nuestros valores y formas de comportamiento, “ayudando a construir identidades y contribuyendo, de esta manera, a establecer los sistemas simbólicos a través de los discursos y del imaginario que transmiten” (Belmonte y Guillamón, 2008: 116). De manera que estas narraciones se constituyen como “las primeras herramientas sociales con que codificar la transmisión, desde la infancia, de las expectativas grupales de desarrollo, comportamiento y convivencia” (Falcón, 2013: 36). Por ello, para caminar hacia la justicia social, es importante, además de combatir las desigualdades políticas y económicas, identificar y trans-

formar las costumbres, hábitos sociales, contenidos culturales y pautas del trasfondo normativo de nuestra sociedad. Ya que “la conducta, comportamientos, imágenes y estereotipos que contribuyen a la opresión de los grupos [...] están generalizados, son sistemáticos y se generan y refuerzan mutuamente” (Young, 2000: 255). Todo ello convierte la investigación sobre productos audiovisuales en una cuestión de gran significancia social (García-Muñoz, Fedele y Gómez-Díaz, 2012).

En este sentido, un estudio sobre Disney se presenta relevante por tratarse de la mayor compañía de medios de comunicación y entretenimiento del mundo (Digón, 2006). Debido a su influencia, sus productos han reforzado la existencia de un orden social injusto, naturalizando las jerarquías de raza, clase, cultura y género (Giroux, 1997, 2010; Vélez, 2004; Digón, 2006) ya que “el entretenimiento, el apoyo y el placer se encuentran para construir concepciones sobre lo que significa ser un niño” (Cantillo, 2011: 51). Y es que, a través del entretenimiento, la factoría ha conseguido una gran influencia: “Más allá de la cotización bursátil, sus creaciones y símbolos se han transformado en una reserva incuestionable de [nuestro] acervo cultural [...] Disney, entonces, es parte -al parecer inmortalmente- de nuestra habitual representación colectiva” (Dorfman y Mattelart, 1972: 8). De este modo, la construcción de intereses y preferencias en torno al género -así como sucede con la clase o la raza- interiorizados desde la infancia, se encuentran impregnados de patrones de desigualdad social y cultural. Algo que, en parte, es promovido por estos textos audiovisuales que trasladan unos modelos de acción y comportamientos determinados para cada sexo. Así, “se configura la especialización estereotípica de los géneros a través de un discurso que legitima la desigualdad y polariza los géneros” (Belmonte y Guillamón, 2008: 116) y se refuerza el *status quo* tradicional (Signorielli, 1989).

La multinacional se convierte, así, en uno de los referentes que delimitan cómo las niñas y los niños tienen que actuar, pensar y sentir para

cumplir con las expectativas sociales. Así, “vehiculan unos modelos educativos que, ni a las princesas que podrían estar en un estrato privilegiado en la sociedad, se les concede el poder de adueñarse de su destino, condenándolas a una sumisión que no será discutida, por considerarla natural en todas las culturas [...]” (Cantillo, 2011: 13). Es decir, ejerce un gran poder simbólico ya que desde los personajes femeninos de esta industria se construye, acepta y normaliza el significado de ser mujer. Una concepción que revela que el género mantiene su función delimitadora sirviendo a la vigencia del patriarcado. Mediante el androcentrismo y el sexismo cultural se produce “la construcción de las mujeres y las niñas como otras subordinadas y deficientes que no pueden participar como pares en la vida social” (Fraser, 2011: 299).

La versión más extendida se encuentra en la adscripción de las mujeres al ámbito privado; a la minusvaloración de las tareas asignadas al mismo; a su cosificación, ya que “sólo pueden aparecer en el orden social como un símbolo cuyo sentido se constituye al margen de ellas, cuya función es contribuir a la perpetuación o aumento del capital simbólico poseído por los hombres” (Bourdieu, 2000: 37); y, en general, a su representación ligada a la emoción, la naturaleza y la pasividad, cuya realización personal se relaciona con la consecución del amor y su fin, el matrimonio. Un espectáculo dual que perpetúa los roles tradicionales respecto a las características físicas, psicológicas y ocupacionales de personajes femeninos y masculinos (Belmonte y Guillamón, 2008; England, Descartes y Collier-Meek, 2011; García Muñoz, Fedele y Gómez-Díaz, 2012) en un proceso de creación cultural, que no guarda relación con lo biológico (Amorós, 1985).

Y en esta construcción binaria y jerarquizada que fundamenta las desigualdades de género (Pateman, 1995) trabaja Disney al representar “los valores, actitudes, jerarquías y creencias consideradas adecuadas para los niños y para las niñas. Los personajes de estas películas están cargados de valores y actitudes estereotipadas” (Cantillo, 2011: 51). Así, en uno de los estudios

sobre los efectos de Disney en las niñas (González, Villasús y Rivera, 2012) se establece que desean reproducir las cualidades deseables de las princesas, lo que identifican como belleza, bondad y pasividad en un rol doméstico.

Así, el vendido como más puro entretenimiento pone en marcha todo el repertorio de la violencia simbólica, que tan útil es para los “patriarcados de consentimiento” de los que habla Alicia Puleo (2000). Un sistema discriminatorio en función del género, sutil y difícil de detectar, que ejerce su influencia, principalmente, a través del simbolismo. “Cuidado; el universo es rígido pero no deben jamás transparentarlo. Es un mundo jerárquico pero que no puede aflorar como tal” (Dorfman y Mattelart, 1972: 19).

De modo que es preciso trabajar sobre estas pautas simbólicas para que se difundan modelos femeninos que permitan a las niñas iniciar su crecimiento como sujetos autónomos y libres. Porque, como recuerda Alicia Miyares (2003), además de una discriminación derivada de cuestiones materiales y de la división del trabajo en función del género, “sobre las mujeres pesan también las coacciones normativas y culturales [...] La libertad de las mujeres es constreñida por un déficit en los recursos y por un superávit de necesidad moral y costumbres” (p. 57).

En este sentido, las protagonistas de esta investigación, Mérida, Rapunzel y las hermanas Elsa y Anna se alejan, de manera más o menos visible, de los estereotipos de princesas Disney anteriores. Un rol que se caracteriza por el cumplimiento incontestado de un papel social que se fundamenta en la belleza, la bondad, la dependencia, la dulzura, la emotividad, la inacción, la sumisión, así como en el enriquecimiento personal con base en ser esposa y madre. Si bien de forma directa o latente siguen apareciendo pautas androcéntricas en *Tangled*, *Brave* y *Frozen*, también es cierto que parecen haberse debilitado los cimientos culturales que imponen un patrón femenino discriminatorio desde la infancia, optando por “dotar de nuevos rasgos de dinamismo de sus heroínas” (Falcón, 2013: 39). Estas nuevas princesas han recorrido importantes

Director

pasos que las encaminan hacia la adquisición de poder, autonomía y autoestima como sujetos. Es decir, han vivido un proceso de empoderamiento, entendiendo como tal la creación de condiciones subjetivas personales y colectivas que posibilitan el acceso de las mujeres a los ámbitos de toma de decisiones e influencia, así como a la concienciación sobre sus capacidades. El reflejo del fenómeno en estas protagonistas del imaginario infantil puede conformarse en una parte de la estrategia para caminar hacia la igualdad y en una herramienta para combatir una realidad discriminatoria. Porque, como relatan los *Gender Studies*, la adquisición de conciencia sobre las construcciones generizadas de la realidad (es decir, en función del género) puede ayudar a combatir las (Granny-Francis y Waring, 2003).

2. METODOLOGÍA

El objetivo del presente texto se centra en el análisis del proceso de cambio y empoderamiento de los personajes femeninos dentro del universo Disney, prestando especial atención a las últimas incorporaciones: Rapunzel, Mérida, Elsa y Anna. Se busca entonces dar respuesta a una serie de preguntas de investigación, como son: ¿Con qué roles son representadas las princesas Disney?, ¿qué estereotipos tienen adheridos?, ¿cómo cambian a través de los años?, ¿en qué se diferencian Rapunzel, Mérida, Elsa y Anna del resto de protagonistas femeninas?, ¿puede considerarse que estas mujeres viven un proceso de empoderamiento?, ¿qué elementos simbólicos reflejan esta transformación? De estas preguntas se desprende la hipótesis central que guía este análisis: *Rapunzel, Mérida, Elsa y Anna quiebran el arquetipo de mujer conservador tradicional de las anteriores princesas Disney.*

Para responder a estas cuestiones, se ha optado por utilizar las herramientas del análisis de contenido desde una perspectiva cualitativa. Un tipo de análisis iniciado por Siegfried Kracauer que se presenta como una alternativa operativa para el presente estudio ya que, como explica José Ignacio Ruíz Olabuénaga (2012): “La flexibilidad, la adaptabilidad, la singularidad concreta,

la proximidad, el pluriplanteamiento de los que hacen gala los métodos cualitativos son, todavía, más adecuados para el análisis de contenido” (p. 233). Es decir, se realiza un estudio de los largometrajes concernientes a la factoría *Princesas Disney*, tomando como unidad de análisis las protagonistas de las mismas. Siendo éstas: Blancanieves (*Blancanieves y los siete enanitos*, 1937), Cenicienta (*La cenicienta*, 1950), Aurora (*La bella durmiente*, 1959), Ariel (*La sirenita*, 1989), Bella (*La Bella y la Bestia*, 1991), Jasmine (*Aladdín*, 1992), Pocahontas (*Pocahontas*, 1995), Mulán (*Mulán*, 1998), Tiana (*Tiana y el sapo*, 2009), Rapunzel (*Enredados*, 2010), Mérida (*Brave: Indomable*, 2012) y las hermanas Elsa y Anna (*Frozen*, 2013). Para ello, se señalan una serie de categorías que recogen sus características físicas y psicológicas, los roles que desempeñan, así como sus relaciones sociales y ambientales; datos que se van recogiendo en una serie de fichas de análisis basadas en las siguientes subcategorías:

Categorías	Subcategorías
Descripción física	Raza; Apariencia (rostro, complexión, cabello) Vestimenta (ropa y complementos)
Descripción psicológica	Principales rasgos de la personalidad Sueños; inquietudes
Roles	Actitud ante la acción, el amor, la familia, el poder, sí misma.
Relaciones	Relaciones personales con su lugar de origen, su familia, sus amigos, su pareja, su mascota. Relación con su entorno: la naturaleza y la magia.

Tabla nº 1:
Categorías de análisis y respectivas subcategorías

Destacar que se presta especial atención a los cambios en estas categorías a lo largo de los años

(1937-2013) para detectar la evolución de los papeles femeninos en esta factoría. Asimismo, subrayar que el análisis se centra en las princesas y, aunque el estudio de las villanas puede resultar de interés no es posible su análisis en este texto por la limitada extensión del artículo.

3. ANÁLISIS

3.1. De las inocentes amas de casa a la rebeldía adolescente

El triunvirato primitivo de las princesas conformado por Blancanieves, Cenicienta y Aurora es el que representa un modelo de mujer más ligado a la construcción social de identidades sexuales basadas en una clara relación de opresión. En general, comparten un patrón común de belleza idealizada (tez blanca, grandes pestañas, mejillas sonrosadas, gráciles, menudas, con una voz de ensueño...); un perfil psicológico similar basado en la alegría y la dulzura (delicadas, indefensas, inocentes); así como una actitud ante su entorno conectada a un esencialismo maniqueísta (conexión absoluta con una naturaleza que protege la bondad), al amor romántico (totalmente sumiso y basado en un flechazo) y a su adscripción al espacio privado (con una clara división sexual del trabajo). En resumen, conforman lo que hemos venido a llamar el primer *cuadrilátero de la feminidad*: un marco metafórico que describe el ideal de mujer representado en ligado a cuatro principios: la belleza, la dulzura, la bondad (esencialista) y una alegría conformista (sumisa). Todo ello asentado sobre un obvio patriarcado de coerción. Un prototipo de lo femenino que seguirán buena parte de las princesas sucesoras y que está muy relacionado con los arquetipos que construyen al hombre y la mujer. Y es que de “forma sutil, romántica y color rosa, estas historias [...] han hecho pasar por naturales e imperecederos, elementos socialmente creados y aprendidos” (Gordillo y Ramírez, 2008: 66).

Un esquema que se ve transformado con la curiosidad de Ariel por el mundo humano. Aunque la belleza y la dulzura siguen siendo pilares

de la nueva feminidad, la alegría se transforma en rebeldía (casi en un capricho adolescente) y la bondad queda algo solapada por una imagen más viva y seductora. Así, por un lado, físicamente el tipo de dibujo vive ya una evolución evidente hacia una apariencia mucho más sensual. Por otro, empieza a ganar en inquietud (curiosidad por el exterior) y a tener sueños propios (buscando un amor prohibido). Y, con ello, su rol ante la acción pasa a ser algo más activo, aunque tanto ella como su entorno siguen estando totalmente controlados por el patriarca. De hecho, la sirena pasa del dominio paterno directo, al de un guardián (el cangrejo Sebastián), para acabar bajo el control de su nuevo marido, ya que Ariel abandona todo su mundo por amor (una bruja transforma su cola en unas piernas a cambio de su voz y de enamorar al príncipe en tres días). Y es que, como explica Henry A. Giroux (2010): “Aunque las niñas puedan estar encantadas con la rebeldía adolescente de Ariel, al final están firmemente dispuestas a creer que el deseo, la capacidad de elegir y la autodeterminación están estrechamente unidos para atrapar y amar a un hombre atractivo” (p. 65).

Este planteamiento sirve también para describir a Jasmine (aunque es posterior a Bella), la cual rechaza el matrimonio concertado y decide escaparse de palacio; una corta aventura en la cual se enamora del ladrón Aladdín (que se queda prendado de ella y de la posibilidad de ascenso social). Mucho más marcada por la sensualidad y por su entorno cultural, y algo más alejada de la acción que Ariel, comparte el mismo bosquejo de feminidad.

3.2. Cuidadoras

El patriarcado de coerción que invade el mundo de estas primeras princesas deja paso a un patriarcado del consentimiento mucho más sutil que se esconde tras personajes y tramas que van ganando en complejidad. Unas estructuras que, como explica Alicia Puleo (2000), “incitan amablemente, convencen a través de múltiples mecanismos de seducción para que las mismas mujeres deseen llegar a ser como los modelos fe-

meninos que se les propone a través de la publicidad, el cine, etc.” (p. 37). De este modo, las princesas de los años noventa (exceptuando Jasmine, que encaja más con el modelo anterior) rompen en cierta medida con el molde establecido ya que, aunque conservan la belleza y la dulzura, ganan en iniciativa. Un aparente empoderamiento que, sin embargo, no parece terminar de afianzarse. El universo Disney continúa naturalizando ciertos roles que recluyen a las mujeres en el hogar pues, tras su aventura, todas terminan en el punto de partida: “Sencillamente que asistimos a un proceso de aniquilación simbólica que se da cuando los roles de las mujeres son escasos y cuando sus acciones aparecen estereotipadas en función de lo que una determinada mentalidad espera de ellas” (Romero, 1998: 12).

En este sentido, Bella y Mulán comparten una historia similar: ambas son dos mujeres que no encajan en su entorno y que deciden introducirse en un ambiente hostil para salvar la vida de su padre. Un acto de valor que las lleva a vivir una aventura mágica a través de la cual adquieren ciertas dosis de poder personal y en la que también encuentran el amor (paulatino, sin flechazo). Justamente, el inicio de la relación con el príncipe simboliza el final de su independencia y la búsqueda de identidad para quedar ligadas al matrimonio. De este modo, su cuadrilátero de la feminidad recupera la bondad de las primeras princesas aunque basado en un modelo de cuidadoras y protectoras de sus seres queridos. A lo que añade una iniciativa asentada en la inteligencia emocional (que sirve a Bella para *domesticar* a la Bestia y a Mulán para camuflarse en una fraternidad masculina y ganarse su simpatía a través de sus aciertos en la batalla).

Aún así, cabe señalar que durante todo el camino ambas tienen sus propios guardianes masculinos: Din Don y Lumière al cuidado de Bella; Mushu y el Grillo de la Suerte, de Mulán. Destaca especialmente el segundo caso, ya que es el pequeño dragón enviado por los ancestros de la joven china el que decide convertirla en heroína, guiarla y protegerla en todo momento, siendo el que la ayuda a hacerse pasar por un hombre

(aunque no por ello pierde su feminidad; de hecho, todos los roles tradicionalmente achacados a la masculinidad sólo los aplica cuando está en el papel de varón).

Por otro lado, la tercera princesa cuidadora está fuertemente ligada con el carácter pacifista y comunitarista de su entorno nativo americano. Pocahontas mantiene la belleza y la dulzura de sus predecesoras, pero mucho más marcada por la hipersensualidad (es ágil, fuerte, seductora, voluptuosa). De hecho, la relación entre Pocahontas y John Smith es la más sexual de las historias, llegando prácticamente a representar el papel de una amante exuberante que, como Bella, domestica al hombre extraño (de diferente raza). Apuntar que las mascotas de Pocahontas, un colibrí y un mapache, refuerzan ese lado dulce que queda un tanto solapado por la sensualidad. Los otros dos pilares también coinciden pero, en este caso, la bondad está fuertemente ligada a su conexión innata con la naturaleza. Ese esencialismo también influye en su capacidad de iniciativa, siempre desde la sabiduría espiritual, algo que la lleva a ser una guardiana de la tradición y una intermediaria del poder en su comunidad, al igual lo había sido su madre años atrás.

3.3. El inicio de la ruptura

Aunque aún ligada a muchas contrariedades derivadas del androcentrismo, Tiana vuelve a dar una vuelta de hoja al esquema de feminidad. Como todas ellas, mantiene esa belleza y dulzura características de Disney pero su ambiente es diferente. Nacida en una familia afroamericana de pocos recursos, Tiana quiere montar el restaurante con el que un día soñó su padre ya fallecido y, para ello, trabaja sin descanso como camarera. Algo que preocupa a su madre, que quiere verla enamorarse y formar una familia. Pero Tiana es la primera princesa que no cree en los cuentos de hadas. Justamente de aquí nacen dos de los pilares de este personaje: la iniciativa personal y su capacidad de trabajo.

El ideario calvinista que guía a esta protagonista se tambalea cuando conoce a un príncipe vividor que, convertido en rana, necesita un

beso de una princesa para recuperar su forma humana. A cambio de que la ayude con el restaurante, Tiana acepta a besarlo pero sólo consigue transformarse ella misma en anfibio. Con esta mutación comienza una aventura en la que ambos protagonistas se mimetizan cuando él entiende el valor del esfuerzo y ella el del ocio, a la par que ambos aprenden la importancia del amor (de una pareja tradicional).

De esta forma, Tiana se convierte en la primera princesa afroamericana, trabajadora y cuyo sueño es empresarial (rechaza al amor), pero su iniciativa no es del todo lo que parece. Y es que no tiene un sueño propio, su vida está totalmente marcada por la huella del patriarca (incluso acepta la importancia del amor cuando comprende lo importante que era para su padre su familia). Además, la niña que se burlaba de los cuentos de hadas tradicionales, termina pidiendo un deseo a una estrella, viviendo una clásica historia de amor y convertida en una princesa. Aún así, cabe señalar que Tiana comienza a representar una relación más igualitaria entre la pareja, del mismo modo que termina siendo la dueña y regente de ese restaurante soñado por méritos propios (donde el príncipe trabajará a su lado).

3.4. Actualizando los clásicos

Rapunzel es la princesa que engloba gran parte de los principios de feminidad que hemos señalado hasta el momento en sus compañeras pero creando un modelo diferente. Por un lado, recupera el esquema clásico de feminidad del primer triunvirato de protagonistas basado en belleza, dulzura, bondad y alegría (más resignada que sumisa en esta ocasión). Además, tiene un sueño y, para conseguirlo, tiene que desobedecer las normas establecidas y vencer su miedo al exterior (como harían Ariel y Jasmine). Así las cosas, toma la iniciativa y decide ir a la ciudad en busca de esas luces que ve en el cielo, cambiando el espacio privado (toda la vida encerrada en una torre) por un espacio público al que se adapta a la perfección valiéndose de unas armas consideradas tradicionalmente femeninas (lo contrario

a Mulán que debe convertirse en hombre). Y es que utiliza su inteligencia emocional (como Bella o Pocahontas) para hacer que un grupo de rufianes la ayuden a escapar o para que el caballo policía Max no siga persiguiendo a su guía; usa su conocimiento de baile, canto y pintura para hacerse con la simpatía del pueblo; de hecho, es activa en la lucha utilizando algo tan simbólicamente asociado al mundo femenino como son la sartén y la melena. No hay que olvidar que Rapunzel es cuidadora ya que su propio pelo es sanador, aunque es justamente este hecho el que la ata y la mantiene encerrada (algo que termina cuando cortan su melena, liberándola).

Cabe señalar otras dos diferencias fundamentales: En primer lugar, es la primera princesa que tiene una mascota que cumple un papel más de amigo que de animal de compañía o guardián (es la relación que más recuerda la fraternidad entre Aladdín y su mono Abú). Rompe con esos compañeros que refuerzan el carácter dócil y tierno de las jóvenes “justificando la dominación y la sujeción de la mujer, una vez definido lo femenino como naturaleza” (Molina, en Puleo, 2000: 74). Además, el propio hecho de ser un reptil ya es destacable, y es que Pascal es un camaleón pequeño y dulce, pero con cierto perfil mafioso. En segundo lugar, destacar el papel del compañero: un embaucador y pícaro ladrón que se ve obligado a actuar como escolta de una joven que nunca ha salido de su torre. Flynn no actúa como el típico príncipe azul y, de hecho, al principio intenta deshacerse de ella llevándola a ambientes hostiles para acobardar a Rapunzel (que, lejos de ello, termina dominándolos). De este modo, el enamoramiento es algo más progresivo y se basa más en la actitud de la joven que en su físico. La relación entre los dos protagonistas está basada en un tratamiento entre iguales, siendo su figura más cercana a la de compañero que a la de salvador (se divierten juntos, luchan juntos, se sacrifican uno por el otro).

Es, por tanto, una joven que sigue su sueño sin basarse en el sacrificio por un ser querido o en un capricho irreverente. Rapunzel está cansada de estar encerrada en el espacio privado y

toma el espacio público utilizando sus artes, las artes femeninas y participando activamente en la acción. Es, por tanto, una princesa que se empodera desde lo femenino.

3.5. La alianza femenina

La primera princesa creada por los estudios de animación Pixar, Mérida, representa la mayor ruptura con sus antecesoras hasta la fecha. Mantiene la belleza pero su físico es diferente a las anteriores ya que es mucho más aniñado (la cara más redondeada, es delgada pero sin tener una cintura tan afilada, poco pecho, su melena rizada y pelirroja) y rechaza los vestidos lujosos buscando la comodidad y la naturalidad (cuando se viste de princesa para ser presentada ante sus pretendientes, se deja un tirabuzón como acto de protesta para a continuación romperse el vestido porque en su estrechez no la dejaba apuntar con el arco). También mantiene la dulzura pero con un punto de indisciplina que la diferencia de sus predecesoras. Por otro lado, los otros dos ángulos del cuadrilátero de la feminidad se basan en la rebeldía (un rechazo frontal a los valores femeninos tradicionales y a las reglas impuestas por la comunidad) y en la independencia (es una luchadora solitaria).

Al igual que otras protagonistas de la factoría, tiene un sueño que desafía su destino pero que no se acaba materializando en la figura del amor hacia un hombre, hacia un salvador. Mérida rechaza sistemáticamente a todos los príncipes (que son feos y torpes) y lucha por su derecho a no casarse. Algo que hace no a través de la negociación pacífica sino con su arco, un arma que, si bien está asociado a la feminidad (clásica de las Amazonas), rompe con la representación tradicional de las mujeres, alejadas de la violencia. Un claro desafío a las normas establecidas y, por tanto, a la protectora de las mismas: su madre, Elinor.

En esta línea, Mérida termina pidiendo ayuda a una bruja, que hace que su madre se convierta en osa. A medida que se agrava su identificación con el animal, vive un proceso de transformación tanto a nivel personal como

hacia su hija. Comienza a comprenderla y a respetarla; a valorar los intereses y aptitudes de la princesa (que antes ni siquiera escuchaba, pero como osa es consciente de cómo su hija la defiende y la sustenta). Pero no sólo eso, también rompe su encorsetamiento social y cuestiona las normas, hasta el punto de quebrar todo lo establecido respecto al matrimonio y respetar el posicionamiento de su hija frente a la libertad de elección. Por otro lado, también comienza a ser valorada por Mérida, que adquiere consciencia de la importancia de las enseñanzas maternas y de sus cuidados: si en un primer momento le parecen aburridas, luego les encontrará utilidad y entenderá su valía a la hora de desenvolverse por el mundo. Y esta transformación deriva en una alianza femenina, en la que dos mujeres distanciadas por el salto generacional se acaban defendiendo mutuamente contra los ataques externos (el oso asesino, el padre, los clanes) y termina por socavar la tradición: un pacto entre varones en el que la princesa debe asumir su rol de esposa.

3.6. La fraternidad

Si las dos últimas películas habían supuesto un revulsivo en el mundo femenino de Disney, con *Frozen* se da un paso más al añadir un tono socarrón inexplorado hasta la fecha, ironizando con la inocencia y el amor romántico. La adaptación de *La reina de las nieves* narra la primera historia de dos hermanas princesas que crecen juntas en palacio. La mayor, Elsa, tiene el don de manipular el hielo pero, en un accidente, hiere a Anna. Su padre, preocupado por el poder de su hija, decide aislarla y cerrar las puertas del castillo. Justamente este aislamiento absoluto en el espacio privado es el punto de partida que marca la personalidad de ambas.

De este lado, Elsa se convierte en una joven que sigue el patrón de belleza y dulzura de las primeras princesas pero rompe con los otros dos principios. Y es que, encerrada y aislada lucha por reprimir su propio yo, por lo que la alegría y la bondad se tornan tristeza y represión. Todo cambia cuando, sin querer, toda la corte descubre su don. Algo que la lleva a exiliarse a la

montaña entre gritos de brujería. En su camino, se libera de los corsés a los que fue sometida en palacio en la galardonada *Let it go*, una canción en la que sufre una clara transformación psicológica (hacia la autonomía y el empoderamiento) y física (hacia una belleza mucho más sensual y explosiva) y que deja citas tan significativas como éstas (en su versión original, pues en castellano la letra cambia significativamente):

"Don't let them in, don't let them see. Be the good girl you always have to be. Conceal, don't feel, don't let them know. Well, now they know! [...] It's time to see what I can do. To test the limits and break through. No right, no wrong, no rules for me, I'm free! [...] Let it go. You'll never see me cry! [...] That perfect girl is gone!"

Así, Elsa se convierte en el personaje femenino más poderoso entre las protagonistas de la factoría por su ligazón con la magia y por la primera en ser coronada reina. Frente a ella, Anna. La hermana menor es, en un principio, el claro reflejo del cuadrilátero primitivo de feminidad (belleza, dulzura, bondad y alegría). Harta de estar encerrada e ignorada por Elsa, sueña con curar su soledad gracias a encontrar el amor romántico en cuanto abran las puertas de palacio y, de hecho, lo hace. Un flechazo al más puro estilo Disney que la lleva a comprometerse con el príncipe Hans el mismo día en el que se conocen. Pero esta historia de amor pone en jaque la idea de amor verdadero hasta el momento sostenida por la factoría. En primer lugar porque ya, desde el inicio, Anna va a describir su idea de enamoramiento con algo de sorna como "no sé si son nervios o gases" o "y de repente allí estará un joven galán, se acercará y de los nervios me pondré a comer". En segundo lugar, cuando la joven anuncia que se va a casar con un hombre que acaba de conocer porque lo ama provoca reacciones de sorpresa y rechazo; como el enfado de Elsa o la estupefacción de Kristoff que le llega a preguntar "¿Nunca te han dicho que no te fíes de los desconocidos?". Pero, lo más significativo, es que cuando necesita un acto de amor verdade-

ro para salvarse y recurre a su príncipe descubre que todo es una farsa y el pretendiente pasa a ser el villano de la película. Y, también por primera vez, el hechizo se rompe simplemente por un acto de sacrificio ligado al amor entre hermanas.

Además de la historia de amor, Anna, como lo hizo Rapunzel, recorre un largo camino hacia su empoderamiento que va desde la más pura inocencia a la iniciativa y el valor. Con la compañía de Kristoff, su reno y un muñeco de nieve (surgido del amor de Elsa) participa activamente en la acción llegando a encontrar a su hermana y descubrir la solución para el valle helado. Vive su desamor con Hans pero también una historia más progresiva de compañerismo y enamoramiento con Kristoff, con el que tiene una relación igualitaria con el que es, además, el primer compañero de clase trabajadora.

De esta forma, además de seguir con el empoderamiento y la relación entre iguales como la que nos encontramos en *Frozen*, se da un paso hacia delante al cuestionarse la idea de amor romántico tradicional y al poner en el centro la primera alianza entre hermanas. Una fraternidad plenamente femenina.

4. DISCUSIÓN Y CONCLUSIONES

Desde 1937 el arquetipo de mujer de la factoría Princesas Disney ha recorrido un largo camino que evidencia cambios importantes. Poco queda de la imagen femenina ligada a esa bondad esencialista y remilgada, o a esa alegría sumisa que caracterizaba a Blancanieves, Cenicienta y Aurora. Y es que la obstinación de Ariel por el mundo exterior, primero, y por el príncipe Erik, después, la dota de cierta iniciativa que, aunque pueda ser considerada mera rebeldía adolescente, abre la puerta a un nuevo modelo de princesa. Llegarán después las jóvenes de los noventa que comienzan a reflejar tímidamente los cambios de las mujeres occidentales en las últimas décadas: Bella como princesa cuidadora y educadora (lidiando con una Bestia maleducada y temperamental); Jasmine que vuelve al patrón de la sirena; Pocahontas con ciertas dosis de poder ligadas a una sabiduría conectada directamente

con la naturaleza (que también amansa al “salvaje” que viene a saquear su pueblo); Mulán como la luchadora que tiene que convertirse en hombre para buscarse a sí misma y convertirse en una heroína. Pero hay que esperar al nuevo siglo para comenzar a ver cierta ruptura con la aparición de Tiana: una princesa trabajadora que, pese a no tener un sueño propio, intenta emprender una aventura empresarial y, por lo tanto, una ascensión social por sus propios medios y no a través del matrimonio. Pero, una vez más (como con Bella o Mulán), el final no termina de mostrar un empoderamiento real de la protagonista. Más bien parece simplemente ocultar los rasgos patriarcales más agresivos e inherentes en toda esta filmografía. Y es que Disney plasma las relaciones de desigualdad de una manera naturalizada, simulando que los dominados son iguales y comparten responsabilidad y acción con aquellos que los dominan (Vélez, 2004). Una exaltación de las dualidades jerarquizadas que parece modificarse con la llegada de Rapunzel y Mérida.

Y es que Rapunzel representa una vuelta a los primeros arquetipos pero rompiendo con los moldes, reivindicando su feminidad. Es la primera princesa que domina completamente el espacio público gracias a artes femeninas y es la que consigue, hasta el momento, una relación más igualitaria entre hombre y mujer. Por otro lado, Mérida rompe con la historia del enamoramiento romántico y vive una relación de amor entre madre e hija: la crónica de una alianza femenina. Es una joven que sabe luchar y que parece sentirse cómoda en un papel más cercano a la acción, privilegio reservado normalmente a los varones, pero que ella domina. Y, en el acercamiento con su madre revaloriza también las aportaciones femeninas. Así, asistimos a una creciente complejidad que pretende quebrar la dualidad asociada al sistema sexo-género. Una evolución que continúa con las últimas princesas que toman de Rapunzel su progresivo empoderamiento y de Mérida la alianza entre dos mujeres de la misma familia. Una alianza que, además, pone en jaque la idea de amor romántico tradicional.

De esta forma, retomando la hipótesis ini-

cial “Mérida, Rapunzel, Elsa y Anna quiebran el arquetipo tradicional de mujer de las anteriores princesas Disney”, podemos afirmar que, pese a que las princesas van ganando en iniciativa e independencia paulatinamente, son estas últimas jóvenes las que rompen totalmente con el modelo establecido. Desde su reivindicación como mujeres, utilizan y revalorizan artes esencialmente ligadas a la feminidad. En el caso de Rapunzel, Elsa y Anna son herramientas que forman parte de su propia idiosincrasia (su actitud, sus habilidades, sus recursos). Por parte de Mérida es más un camino que recorre desde el rechazo de los valores femeninos, a la comprensión y la aceptación de parte de ellos, reconociéndolos. Es decir, todas ellas se empoderan desde la reivindicación, revalorización y visibilización de lo femenino.

Así, la constatación de estos cambios es fundamental teniendo en cuenta que la desigualdad se normaliza ya en la infancia, donde los agentes de socialización juegan un papel esencial. Por lo que no debemos descuidar las expresiones de violencia simbólica en la educación y entretenimiento infantil, porque son responsables de la construcción de las identidades generizadas del futuro. Y si educamos a las niñas y los niños con la visión de las mujeres como no sujetos, sin autonomía ni autoestima como ciudadanas y profesionales estaremos recayendo en el fortalecimiento de la discriminación en función de su sexo. Henry A. Giroux (1997) recuerda como “Las películas de Disney se proyectan a cantidades enormes de niños en los Estados Unidos y en el extranjero. Respecto a la cuestión del género, la visión de Disney de la relación entre la acción femenina y la obtención de poder no es sólo nostálgica, linda con lo abiertamente reaccionario” (p. 72).

En esta línea, Rapunzel, Mérida, Elsa y Anna quiebran el principio patriarcal del androcentrismo, ese patrón institucionalizado que privilegia los rasgos asociados a la masculinidad, mientras devalúa lo codificado como femenino. Ellas adquieren conciencia de sus capacidades y habilidades personales y se desarrollan individual-

mente. Ellas establecen redes de apoyo con el entorno, configurándose como sujetos activos de la sociedad en la que viven -incluso creando relaciones de *fraternidad* entre mujeres-. Ellas revalorizan las aportaciones femeninas y quiebran las pautas de pasividad y belleza vacía. Ellas, mediante la individualidad, la autoestima, la existencia de proyectos propios, la capacidad de decisión, la autonomía o la acción caminan hacia el mismo respeto y estima social entre todas las personas.

Sería importante discernir si esto forma parte de una transformación real de la factoría Disney en su función socializadora respecto al género o si se trata de una faceta más del “patriarcado de consentimiento”, que disfraza el sexismo cultural bajo una careta de inocentes y apolíticas modificaciones. “Puesto que las princesas van evolucionando aparentemente para no morir, se van adaptando a los tiempos, pero tal vez esos cambios que exponen sean [...] ligeras transformaciones superficiales, pero que presentan a la misma princesa estereotipada de siempre, que sigue sumisa y esperando al hombre que la haga convertirse en La Otra” (Cantillo, 2011: 57). Si bien es cierto que Rapunzel, Mérida, Elsa y Anna han ganado independencia, libertad y autoestima como individuos, el vínculo hacia el cuidado, la emotividad y el sacrificio sigue vigente en este posible nuevo modelo femenino. Queda por saber si Disney, con este nuevo patrón de princesa, busca actuar como un espejo reflejando los cambios en el molde femenino actual, ayudando a quebrar las identidades sexuadas, o si esta representación es meramente anecdótica y comercial. •

BIBLIOGRAFÍA

AMORÓS, Celia, *Hacia una crítica de la razón patriarcal*, Anthropos Editorial del Hombre, Madrid, 1985.

BELMONTE, Jorge, GUILLAMÓN, Silvia, "Co-educar la mirada contra los estereotipos de género en TV", *Comunicar*, Vol. XVI, nº 31, 2008, pp. 115-120.

BORDIEU, Pierre, *La dominación masculina*, Anagrama, Madrid, 2000.

CANTILLO, Carmen "Análisis de la representación femenina en los Medios. El caso de las princesas Disney", *Making of: cuadernos de cine y educación*, nº 78, 2011, pp. 51-61.

DIGÓN, Patricia, "El caduco mundo de Disney: propuesta de análisis crítico en la escuela", *Comunicar*, nº 26, 2006, pp. 163-169.

DORFMAN, Ariel, MATTELART, Armand, *Para leer al Pato Donald. Comunicación de masas y colonialismo, Siglo XXI*, México D. F., 1972.

ENGLAND, Dawn, DESCARTES, Lara, COLLIER-MEEK, Melissa A., "Gender role portrayal and the Disney Princesses". *Sex Roles*, nº 64, 2011, pp. 555-567.

FALCÓN, Laia, "¿Y si los narradores se equivocaron? Metamorfosis de las adaptaciones audiovisuales de relatos tradicionales orientados al público adolescente", *Revista de Estudios de Juventud*, 3, 2013, pp. 35-53.

FRASER, Nancy (coord.), *Dilemas de la Justicia en el Siglo XXI. Género y globalización de Nancy Fraser*, Universitat de les Illes Balears, Palma de Mallorca, 2011.

GARCÍA-MUÑOZ, Núria, FEDELE, Maddalena, GÓMEZ-DÍAZ, Xiana, "The occupational roles of television characters in Spain: distinguishing traits in gender representation", *Comunicación y Sociedad*, Vol. XXV, nº 1, 2012, pp. 349-366.

GIROUX, Henry, "Lo que los niños aprenden de Disney", en APARICI, Roberto (Coord), *La construcción de la realidad en los medios de comunicación*, UNED, Madrid, 2010, pp. 65-79.

GIROUX, Henry, *El ratoncito feliz. Disney o el fin de la inocencia*, Fundación Germán Sánchez Ruipérez, 2001.

GIROUX, Henry, (1997), "¿Son las películas de Disney buenas para sus hijos?", en STEINBERG, Shirley R. y KINCHELOE, Joe L. (Comps), *Cultura infantil y multinacionales*, Morata, Madrid, 1997, pp. 65-78.

GONZÁLEZ, María Eugenia, VILLASÚS, Mariana; RIVERA, Tania, "Las princesas de Disney: lo que aprenden las niñas mexicanas a través de las películas", *Comunicación*, nº 10, 2012, pp. 1505-1520.

GORDILLO, Inmaculada y RAMÍREZ, María del Mar, "TV y estrategias para el fomento del consumo en las niñas", *Comunicar*, nº 31, 2008, pp. 665-671.

GRANNY-FRANCIS, Anne, WARING, Wendy y otros,

Gender Studies. Terms and debates, Palgrave MacMillan, Hampshire (UK), 2003.

MIYARES, Alicia, *Democracia Feminista*, Ediciones Cátedra, Madrid, 2003.

PATEMAN, Carole, *El contrato sexual*, Editorial Anthropos, Barcelona, 1995.

PÉREZ OROZCO, Amaia, *Perspectivas Feministas en torno a la Economía: el caso de los Cuidados*, Consejo Económico y Social, Madrid, 2006.

PULEO, Alicia, *Filosofía, género y pensamiento crítico*, Universidad de Valladolid, Valladolid, 2000.

ROMERO, Francisco José, "Análisis del contenido ideológico de los largometrajes de dibujos animados presentados en formato de video bajo la firma Walt Disney", *Kikiriki. Cooperación educativa*, nº 51, 1998, pp. 4-10.

RUÍZ OLABUÉNAGA, Jo e Ignacio, *Metodología de la investigación cualitativa*, Universidad de Deusto, Bilbao, 2012.

SIGNORIELLI, Nancy, "Television and conceptions about sex roles: maintaining conventionality and the status quo", *Sex Roles*, 21, 1989, pp. 341-360.

THOMPSON, Teresa L. and ZERBINOS, Eugenia, "Gender roles in animated cartoons. Has the picture changed in 20 years?", *Sex Roles*, 32, 1995, pp. 651-673.

VÉLEZ, Nadia (2004), Análisis de contenido de dos producciones de Walt Disney, Mulán y Pocahontas como reflejo de cultura, representaciones e ideologías. <http://catarina.udlap.mx/u_dl_a/tales/documentos/lco/velez_c_n/portada.html> [Consulta 28/09/2013]

YOUNG, Iris Marion, *La justicia y la política de la diferencia*, Ediciones Cátedra, Madrid, 2000.