



Universidad de Valladolid

CURSO 2014-2015

Facultad de Filosofía y Letras

Grado en Periodismo

**Estereotipos de género en las
Princesas Disney del siglo XXI: el caso
de *Tiana y el Sapo*, *Enredados*, *Brave*
y *Frozen***

Alumna: Ainhoa Zabaleta Leal

Tutora: Mercedes Miguel Borrás

Convocatoria: julio

*“Los adultos (piensen lo que puedan pensar y crean en lo que crean)
no deberían imponer su visión del mundo en los niños”.*

Hayao Miyazaki

ÍNDICE

1. INTRODUCCIÓN

1.1 Justificación.....	5
1.2 Estudios previos	6
1.3 Objetivos	7
1.4 Hipótesis.....	7
1.5 Metodología.....	8

PRIMERA PARTE

2. MARCO TEÓRICO	10
2.1 Acercamiento al género: estereotipos de género	10
2.2 El cine bajo la mirada masculina: mujeres en la dirección.....	11
2.3 Las Princesas Disney y su papel en la factoría.....	12
2.3.1 Universo Disney	13
2.3.2 Características de las Princesas Disney	14
2.4 La importancia de la etapa infantil en la formación de la identidad de género.....	16
2.5 La construcción del personaje en el cine de ficción	17

SEGUNDA PARTE

3. ANÁLISIS DE LAS PELÍCULAS.....	19
3.1 Tiana y el Sapo	20
3.1.1 Ficha técnica	20
3.1.2 Sinopsis argumental.....	20
3.1.3 Tema	21
3.1.4 Análisis de los personajes.....	21
3.1.5 Resultados.....	23
3.1.6 Conclusiones.....	26
3.2 Enredados	27
3.2.1 Ficha técnica	27
3.2.2 Sinopsis argumental.....	27
3.2.3 Tema	28
3.2.4 Análisis de los personajes.....	28

3.2.5 Resultados.....	30
3.2.6 Conclusiones.....	32
3.3 Brave	34
3.3.1 Ficha técnica.....	34
3.3.2 Sinopsis argumental.....	34
3.3.3 Tema	35
3.3.4 Análisis de los personajes.....	35
3.3.5 Resultados.....	37
3.3.6 Conclusiones.....	40
3.4 Frozen.....	41
3.4.1 Ficha técnica.....	41
3.4.2 Sinopsis argumental.....	41
3.4.3 Tema	42
3.4.4 Análisis de los personajes.....	43
3.4.5 Resultados.....	45
3.4.6 Conclusiones.....	48
4. CONCLUSIONES.....	49

BIBLIOGRAFÍA

1. INTRODUCCIÓN

1.1 Justificación del tema

La motivación fundamental que nos ha llevado a escoger este tema es el interés personal en la representación de la mujer dentro del cine. A través de esta imagen, los estereotipos que vemos en otro tipo de ámbitos sociales pueden reforzarse o no según las posibles diferencias de género existentes entre un sexo u otro. La conducta, personalidad o el papel y peso en la trama adquieren una determinada forma en base al sexo de los personajes, pues estos se encuentran limitados por parámetros socialmente definidos y asignados de manera diferente a hombres o mujeres solo por el hecho de serlo (De Barbieri, 1993).

Dentro de esta línea de investigación analizamos un género del cine donde el principal público receptor son los niños, los cuales son más influenciados por el contenido y el mensaje audiovisual según Juana Gila y Ana Guil (1999). Circunscribimos nuestro trabajo a las producciones del sello de Walt Disney catalogadas como *Princesas Disney*, denominadas así por la propia compañía que las diferencia del resto¹. Por consiguiente, en este Trabajo de Fin de Grado valoramos la representación de las protagonistas del filme y sus compañeros masculinos, analizando los estereotipos de género que pudieran exponerse en las producciones seleccionadas como objeto de estudio, a saber: *Tiana y el Sapo* (V.O: *The Princess and the Frog*; dirección: John Musker y Ron Clements; año: 2009), *Enredados* (V.O: *Tangled*; dirección: Nathan Greno y Byron Howard; año: 2010), *Brave* (V.O: *Brave*; dirección: Mark Andrews y Brenda Chapman; año:2012) y *Frozen* (V.O: *Frozen*; dirección: Chris Buck y Jennifer Lee; año: 2013). Basamos nuestra elección por ser estos los cuatro últimos ejemplos de *Princesas Disney* estrenados en el siglo XXI que no cuentan con una secuela o película anterior y son, por tanto, producciones que presentan personajes de reciente creación.

Las películas, cuyas protagonistas son llamadas las *Princesas Disney*, a pesar de no contar con una definición concreta o elementos idiosincrásicos dentro del género, han adquirido una relevancia que les ha diferenciado de otras obras de Disney tales como *Los Increíbles* (2004), *Cars* (2006) o *Rompe Ralph* (2012). En estas películas se evidencia la presencia marcada de una protagonista femenina en torno a la cual gira la

¹ Información extraída de <http://princesas.disney.es/> Última consulta el 29/05/2015

historia. Además, esta sustenta el cargo de princesa, bien por ser hija de reyes, como en el caso de las protagonistas de *Enredados*, *Brave* y *Frozen*, como por casarse con un hijo de reyes, adquiriendo así el título (*Tiana y el Sapo*).

1.2 Estudios previos

Este análisis se diferencia de otros estudios anteriormente realizados por incluir producciones tan recientes como *Brave* o *Frozen*, estrenadas a partir de 2012, mientras en la literatura académica el objeto de estudio más reciente ha sido *Tiana y el Sapo*. Algunos de estos trabajos previos analizan los estereotipos de género y su evolución desde las primeras *Princesas Disney* hasta las más coetáneas con el periodo actual. De este modo, en las obras más modernas sus protagonistas cuentan con aspiraciones diferentes a las de años anteriores, como son la libertad individual o el éxito dentro del mundo laboral (England et al., 2011, Maeda, 2011). A pesar de esto, el debate académico generalmente ha concluido que continúan existiendo diferencias entre sexos, así como características que equiparan y sitúan dentro de un mismo rol tanto a las princesas actuales como a las clásicas, tales como *Blancanieves* (1939), *La Cenicienta* (1950) o *La Bella Durmiente* (1959).

Otros autores han centrado su objeto de estudio en los productos audiovisuales para niños, con independencia de la productora de los títulos analizados. De este modo, autores como Thompson y Zerbinos (1995) determinaron que, a partir de la década de los 80 del siglo pasado, los dibujos animados presentaban un menor número de estereotipos de género que sus antecesores, pues las mujeres representadas ocupaban cargos de mayor relevancia y su nivel de conocimientos estaba más equiparado al de sexo contrario. Por su parte, Leaper et al. (2000), que analizaron los contenidos televisivos infantiles, establecieron una relación entre aquellos dibujos animados calificados como educativos y la menor aparición de estereotipos.

En la misma temática, nuestro trabajo supone una aproximación al estudio de otros elementos audiovisuales que resultan novedosos con objeto de análisis en el campo de la representación de la mujer dentro de una perspectiva de género. Algunas de las bases planteadas por otras investigaciones, como las reseñadas anteriormente, nos sirven de apoyo para determinar si la última generación de princesas se encuentra libre de estereotipos de género o, si por el contrario, aún cuenta con características similares a la de sus predecesoras.

1.3 Objetivos

El objetivo principal de nuestra investigación es el de determinar si existen o no estereotipos de género en el contenido y mensaje de las producciones seleccionadas como objeto de estudio. Para ello, tendremos en cuenta si las mujeres que aparecen en la trama se encuentran en una situación de dependencia hacia el hombre o, si por el contrario, su felicidad y bienestar está supeditado únicamente a ellas mismas (Eggermont, 2006).

Consideraremos también si la mujer es cosificada, de forma que se le dé con ello mayor importancia a su físico que a su forma de ser (Kuhn, 1999). Del mismo modo, las dotes o personalidad propia de cada mujer y su actitud frente al desarrollo de la acción, son factores clave para determinar si estas cumplen o no con estereotipos de género.

Otro de las cuestiones que se nos plantea es si la influencia de mujeres en la creación de contenido cinematográfico afecta al resultado final en materia de género (Martínez Collado y Navarrete, 2011). De este modo, observamos que en *Enredados y Tiana y el Sapo* no hay presencia de mujeres ni en la dirección ni en el guion de las películas, mientras que *Brave* y *Frozen* cuentan con mujeres en ambos sectores, Brenda Chapman e Irene Mecchi en el caso de *Brave* y Jennifer Lee en el caso de *Frozen*.

1.4 Hipótesis

La hipótesis planteada a continuación sintetiza las ideas principales en torno a las cuales se desarrolla este TFG:

1) Las cuatro últimas *Princesas Disney* transmiten la imagen de una mujer liberada de estereotipos de género y en igualdad con respecto a la representación que se hace del hombre.

Como complemento a esta hipótesis, señalamos las siguientes preguntas de investigación:

- 1) ¿Transmiten una imagen positiva las actuales *Princesas Disney*?
- 2) ¿Influye el sexo de quien dirige o elabora el guion del filme en la representación que se hace de la mujer?

- 3) ¿Las producciones de *Princesas Disney* han evolucionado hacia una mayor igualdad de género?

1.5 Metodología

El análisis que llevamos a cabo tiene un enfoque de tipo cualitativo y se basa en el estudio de los personajes masculinos y femeninos más destacados de cada filme, su interacción entre ellos y el contexto en el que se cuenta su historia. Nos centraremos además en las directrices que aparecen en el capítulo 5, *¿Cuál es el secreto de un buen personaje?*, de *Manual del Guionista* (1996), escrito por Syd Field, que expone las cualidades necesarias para la creación de un personaje de ficción. Además, clasificamos los personajes según la tipología expuesta por Pérez Rufí (1990) y las funciones en las que Greimas (1987) sitúa a cada personaje dentro de la acción.

Para poder acometer el estudio de las películas que nos permita comprobar o refutar la hipótesis planteada, hemos elaborado una plantilla de análisis que incluye la necesidad dramática, definida como “lo que su personaje quiere ganar, adquirir, obtener o lograr en el transcurso de su guión” (Field, 1996: 39); la evolución del personaje a lo largo del guion y en qué consiste dicha evolución; las acciones que lo definen, los actos o actividades que el personaje realiza; y su actitud, entendida como su forma de ser y posicionamiento frente a lo que ocurre a su alrededor. A su vez, nos centramos en la apariencia física, para así determinar si los rasgos de las princesas analizadas y sus compañeros coinciden con cánones de belleza que según Lacroiz (2004) se repiten en todas las representaciones hechas con anterioridad. Todas estas características se incluyen en la plantilla que aparece a continuación:

Físico.

Necesidad dramática.

Actitud.

Acciones.

Evolución del personaje.

A su vez, establecemos las siguientes variables que nos ayudan a definir los objetivos e hipótesis planteados al comienzo de nuestra investigación, por las que concluimos si:

- a. El rol o la actitud desempeñada coincide con lo que generalmente se le ha atribuido al sexo femenino. Así pues, dentro de este apartado tenemos en cuenta si la mujer atiende a una personalidad clásica basada en el cariño o la ternura frente a la actitud más autoritaria y firme del hombre (De Barbieri, 1993).
- b. Las mujeres representadas son dependientes de sus compañeros masculinos. A partir de esta cuestión esclarecemos si en las películas seleccionadas el papel de la mujer y, sobre todo, su felicidad, están supeditados a la figura del hombre (Eggermont, 2006).
- c. Los rasgos físicos adquieren mayor importancia que la forma de ser y pensar mostrada por las mujeres. De este modo, determinamos si ellas se encuentran “cosificadas”, es decir, tratadas como un objeto cuya apariencia adquiere mayor valor que su propia personalidad (Kuhn, 1991).
- d. El hombre es quien domina la acción y dictamina lo que hay que hacer en cada momento. Pues en muchas ocasiones los argumentos de los clásicos Disney giran en torno a “la mujer salvada por el hombre”, coincidiendo esta premisa con la tesis de Patiño (2011).

Estas variables se estructuran en el siguiente cuadro, donde indicamos si se cumplen cada una de ellas de forma total o parcial o si, directamente, no se cumplen.

Actitud o rol desempeñado	
Dependencia hacia el hombre	
Cosificación hacia la mujer	
Dominio de la acción	

Así, según lo expuesto por Field y las variables establecidas, codificamos los datos relativos a nuestro objeto de estudio, con el fin de afirmar o refutar la hipótesis y responder a las preguntas de investigación.

PRIMERA PARTE

2. MARCO TEÓRICO

2.1 Acercamiento al género: estereotipos de género

Según la definición de Rubin (1986), el género es la transformación de la sexualidad biológica por parte de la sociedad en productos de la actividad humana. Esta transformación se elabora a partir de la diferencia sexual, por lo que el hecho de ser hombre o mujer se encuentra relacionado directamente con un conjunto de prácticas, representaciones o normas atribuidas de manera inconsciente y exclusiva a un sexo u otro. La validación de una persona para el desempeño de una serie de actividades o su asociación directa a determinados ámbitos dependiendo del sexo al que pertenezca es lo que Espinar (2009) ha denominado estereotipos de género.

Las teóricas feministas impulsaron el término “género” para así diferenciar las pretensiones sociales de la biología, pues defendían que aquello entendido como femenino no era derivado de la naturaleza propia de las mujeres, sino de un proceso social (Lamas, 1986). De esta forma, y, a lo largo de la historia de las sociedades, se ha establecido un determinismo biológico que marca la desigualdad entre sexos y se extrapola a ámbitos políticos y sociales.

Estas diferencias son las que forjan las relaciones humanas, las cuales, tal y como considera Nancy Chodorow (1978) llevan a la mujer a una posición desfavorable frente a los varones. Esta posición conduce a una subordinación de la mujer hacia el hombre por encontrarse esta primera relacionada con sentimientos de afecto, ternura y amor frente al carácter autoritario asociado al hombre (De Barbieri, 1993).

A raíz de la representación de un hombre o una mujer según sus atributos socialmente asignados, contribuimos a la perpetuación y refuerzo de los estereotipos de género, presentes en la estructura social, que de forma general relaciona a la mujer con el cuidado de los hijos y el hogar, mientras el hombre está encaminado a lo público (Lamas, 1986). Para Lamas (1999), esta estructura atiende a una ley social entendida como “natural”, por lo que es importante paliar dicha discriminación para conseguir una sociedad más igualitaria en donde la paridad entre géneros se presenta como valor (Berganza y Del Hoyo, 2006).

2.2 Tratamiento de la mujer en la ficción y los medios de comunicación

Uno de los principales transmisores de estereotipos de género se encuentra en los medios de comunicación, al ser estos altavoces sociales de determinadas conductas, costumbres o representaciones. Estos son responsables del reflejo social y de un pensamiento generalizado, por lo que la imagen de la mujer transmitida a través de los medios influye en la visión que se dé de la sociedad y sus estereotipos de género: “A través de los medios, los estereotipos son socialmente apoyados, continuamente revividos y martilleados” (Allport en Andrés, 2002: 63).

A través de estas imágenes se da lugar a la creación de una identidad social (Pérez Serrano, 1991), donde cada sexo queda representado bajo la norma que le dicte el género atribuido, y de esta forma se cae a menudo en tópicos o estereotipos que se alejan de la realidad, al tratarse de representaciones demasiado simples y reconocibles por el público (Galán, 2006). De entre todos los medios de comunicación, la publicidad genera el mensaje de forma rápida y eficaz y con ello la transmisión de estereotipos, según el Informe ARESTE (2003) este hecho es fundamental para reproducir o frenar la desigualdad y la discriminación sexual (Berganza y Del Hoyo, 2006).

Por otra parte, algunos autores se posicionan contra los medios en cuanto al uso que hacen de la mujer como icono sexual: “Los medios de comunicación, difunden y crean estereotipos culturales, algunos de los cuales giran alrededor de una sobreestimación de la imagen corporal” (Herrero, 2005: 63). Herrero (2005) considera que la ficción sitúa a la mujer en un plano de debilidad y con mayor obsesión por el físico que participa en la construcción de una imagen negativa. Según Gubert (1984) esta imagen procede del pecado original, que plasma a la mujer como símbolo de la tentación, la culpabilidad y la pérdida de felicidad del hombre.

A pesar de la importancia de los medios, Alsina (1996) considera que el poder de estos está limitado, pues dependen del contexto social motivado por las circunstancias personales de cada persona. Galán (2006) considera que lo que observamos en la ficción es el producto y reflejo de otros temas ya estereotipados previamente, pues los guionistas toman ejemplo de la realidad y se inspiran en ella. Por lo tanto, sería dicha realidad la que en un primer momento genera estereotipos, siendo los medios de comunicación parte de una estructura mucho mayor. Aguilar Carrasco (1998), a pesar de que no le niega su responsabilidad a los medios, destaca la presencia de un “techo de

crystal”, por el que la mujer se vería limitada por hábitos, valores y emociones profundamente enraizados en la sociedad.

Esta importancia de los medios se basa principalmente no tanto en la generación de estereotipos como en su naturalización y refuerzo (Gila y Guil, 1999), y el ámbito cinematográfico es otra vía de contribución a esta desigualdad. Sin embargo, establecer una responsabilidad mayor o menor es complejo, pues dentro de este proceso socializador, Hyde (1995) dota de importancia a otros factores como la familia, escuela, amigos o trabajo, afectando en gran medida la presión social ligada a la forma en la que niños y niñas han sido educados (Echevarría et al., 1987).

2.3 El cine bajo la mirada masculina: mujeres en la dirección

Kaplan (1998) atribuye la imagen desfavorable de la mujer en los medios a la noción de “mirada masculina”, por la cual las mujeres quedan relegadas a un sistema patriarcal que dicta la fotografía social del momento. Aquello que se percibe en pantalla está condicionado por el varón que controla la mayor parte de la producción. Kuhn (1991), en apoyo a esta idea, acusa a la industria cinematográfica de estar dominada por productores, directores y técnicos varones que impulsan una imagen positiva y dominante del hombre, pues de otorgar al género femenino un control o dominio de la situación sobre el masculino se estaría produciendo una “castración simbólica” (Mulvey, 1988).

Partiendo de la potencia educadora y socializadora que poseen los medios, la falta de mujeres en posiciones relevantes dentro de la industria es determinante a la hora de reforzar los estereotipos (Martínez-Collado y Navarrete, 2011). La mujer, según la investigación realizada por Simelio y Forga (2014), está más presente en campos como la peluquería, el maquillaje y el vestuario, mientras los hombres abarcan el resto de sectores fundamentales. Esta diferencia afecta en gran medida al resultado final, pues se está privando de un mayor protagonismo en la escena a los papeles femeninos, que adquieren relevancia cuando las que dirigen son mujeres. (Lauren y Dozier en Simelio y Forga, 2014).

Otras diferencias que se exponen entre el cine realizado por hombres y el de mujeres, es que en el de estas últimas, aparte de dar pie a una mayor presencia y visibilización de la mujer (Smith en Simelio y Forga, 2014), se produce otro tipo de

narrativas (Harris en Simelio y Forga, 2014) y se reduce el uso de armas y violencia en favor de temas de mayor crítica social (Cerridwen y Simonton en Simelio y Forga, 2014). Por su parte, Gubern (1984), aunque reconoce la influencia de la presencia de hombres en los altos mandos de la industria, no se atreve a afirmar que el hecho de que sea una mujer quien dirige la película determine el producto final, pues a lo largo de la historia se han dado casos tanto de diferenciación frente al género masculino (Emily Bronte), como de estandarización del mensaje frente a este (Ida Lupino).

2.4 Las Princesas Disney y su papel en la factoría

2.4.1 Universo Disney

La compañía fundada por Walt Disney en 1923 es a día de hoy uno de los mayores referentes en la creación de contenido audiovisual, la cual es propietaria de canales de televisión, parques temáticos y estudios de entretenimiento² En el ámbito cinematográfico, y con Buena Vista en la distribución, Disney se posiciona como una de las productoras más taquilleras a nivel mundial, ocupando cuotas que superan el 15% total de la recaudación anual.³

Disney Company está presente en países de los cinco continentes⁴ y dentro de informes sobre la recaudación en taquilla a lo largo de la historia, como es el de Box Office Mojo, se encuentran varias producciones que corren a cargo de los estudios Disney, situándose 23 películas de la productora entre las 100 películas más taquilleras de la historia.⁵ Algunos de estos datos sitúan a Disney entre las grandes compañías internacionales y de gran repercusión a nivel mundial.

El principal público receptor de este tipo de películas son los niños, y su abundante presencia en el día a día de los más pequeños es lo que lleva a Maeda (2011) a cuestionarse la adecuación de los contenidos.

² Información extraída de <http://thewaltdisneycompany.com/disney-companies> Última consulta el 29/04/2015

³ Información extraída de <http://www.boxofficemojo.com/studio/?view=company&view2=yearly&yr=2009&p=.htm> Última consulta el 28/04/2015

⁴ Información extraída de <http://thewaltdisneycompany.com/about-disney/disney-around-the-world> Última consulta el 29/04/2015

⁵ Información extraída de <http://www.boxofficemojo.com/alltime/world/> Última consulta el 29/04/2015

“Disney participa objetivando un mundo para la niñez [...], es importante cuestionarse acerca de las consecuencias que pudiera acarrear en un momento dado la representación que se hace de la mujer en los productos mediáticos que difunde esta empresa” (Maeda, 2011: 4).

A raíz de este cuestionamiento, en este Trabajo de Fin de Grado pondremos el foco en los contenidos que Disney presenta al mercado, fijando la atención en un género o subgénero concreto como es el de las *Princesas Disney*, debido al evidente protagonismo de las mujeres en estas obras.

2.3.2 Características de las Princesas Disney

Algunos autores han establecido una serie de características con las que, de forma genérica, han contado estas princesas, englobándolas así dentro de un mismo término. Según England et al. (2011) las *Princesas Disney* se encuentran en concordancia con una buena apariencia física, débiles y sometidas a algún tipo de autoridad. En su forma de ser se muestran emotivas y afectuosas, llorando o en actitud afligida.⁶ En este sentido, la descripción encaja con otras representaciones estudiadas sobre la mujer en la ficción, pues estas también se encuentran en una posición de sumisión frente al hombre.

Por su parte, England et al. (2011) relacionan al príncipe con una personalidad de tipo “fuerte y atlético”: una persona positiva que no muestra sus emociones, independiente e intelectual, que es valiente, inspira miedo, lidera y aconseja. A su vez, Eggermont (2006) considera que el rol del hombre se encuentra unido a las princesas por la unión romántica existente entre ambos, siendo el romanticismo una característica inherente a las clásicas *Princesas Disney*. En lo relativo al aspecto físico, Lacroiz (2004) expone una serie de rasgos que se equiparan en todas ellas, independientemente de la etnia de las mismas. Así pues, la misma autora habla de “piel pálida, pequeñas cinturas, delicadas extremidades y pechos firmes”.

A pesar de la coincidencia en determinados aspectos, a lo largo de la historia se han detectado cambios y evolución dependiendo de la época. Maeda (2011) diferencia a

⁶ También se apunta a características como la sensibilidad y la generosidad. Son representadas como una víctima que pide ayuda o genera problemas al resto, tienen sentimientos de culpabilidad y son temerosas.

princesas como Blancanieves (*Blancanieves*, 1939), de otras como Mulán (*Mulán*, 1998) o Tiana (*Tiana y el Sapo*, 2009), al percibir una evolución de roles dependiendo de la época. Sin embargo, todas las princesas analizadas tienen rasgos físicos suaves, a pesar de que algunas como Mulán no le den importancia al aspecto físico ni se muestren preocupadas por estar guapas.

Cabe la posibilidad de que estos roles aplicados al género queden totalmente apartados dentro de las nuevas producciones de Disney o, al menos, hayan sido modificados, atendiendo a las nuevas formas de una sociedad moderna que pudiera traspasar los límites del sistema patriarcal sustentado por la industria *hollywoodiense* (Kaplan, 1998). Alguno de los referentes en este cambio social transformadores del discurso inicial de la industria cinematográfica es Ariel, protagonista de *La Sirenita* (1989), cuya ejemplificación pone de manifiesto Patiño (2011), al ser un hito dentro de la evolución de la mujer en la factoría, pues en ella se encuentran características de rebeldía que abogan por experimentar “una vida sin limitaciones” (Patiño, 2011: 19).

De este modo, y dependiendo del año de producción, destacan unos determinados valores por encima de otros más convencionales. Frente al sentimiento de amor, protagonista en gran parte de las producciones y como anhelo en las películas clásicas para así alcanzar la felicidad (Correyero y Melgarejo, 2010)⁷, las mismas autoras destacan también en otras producciones, al igual que en *La Sirenita*, la imposición de “un personaje más independiente, perseverante y preocupado por conseguir el éxito profesional”, como es el caso de la protagonista de *Tiana y el Sapo* u otras películas posteriores incluidas en nuestro análisis.

Los filmes seleccionados para nuestra investigación, al pertenecer todos a una época histórica en la cual se presupone que se han producido avances en materia de género con respecto al año del estreno de la primera *Princesa Disney* (*Blancanieves*, 1939), son tratados como modelo de igualdad entre ambos sexos. Teniendo en cuenta este planteamiento y suposición sobre las películas de nuestro análisis, tratamos de determinar si estas atienden a una evolución real dentro de sus líneas en materia de igualdad de género y ausencia de estereotipos.

⁷ Disponible en <http://www.gabinetecomunicacionyeducacion.com/files/adjuntos/Cine.%20m%C3%BAsica%20y%20valores%20De%20Blancanieves%20a%20Tiana.pdf> Consultado el 06/03/2015

2.4 La importancia de la etapa infantil en la formación de la identidad de género

Como hemos señalado en anteriores apartados, aunque el cine no constituye de forma exclusiva el desarrollo educativo del menor, también es necesario tenerlo en consideración. Gran parte del mensaje que el menor recibe se produce en forma de contenidos audiovisuales, y dentro de los cuales, la factoría Disney, debido a sus altos niveles de audiencia y repercusión, concentra en sí una elevada influencia sobre el proceso socializador del público infantil (Bandura, 1982).

Dentro del estudio sobre el lenguaje cinematográfico que gira en torno a los distintos papeles desempeñados por la mujer, cabe destacar la importancia de las primeras imágenes o referencias que le llegan a una persona durante la edad infantil, debido especialmente a la capacidad de absorción mental durante los primeros años de vida, donde los niños y niñas toman modelos de identificación de los adultos (Espinar, 2009). “Las etapas previas permiten averiguar cómo se moldean niñas y niños para aceptar y ejercer la desigualdad y las jerarquías en función del género” (De Barbieri, 1993: 155).

De esta forma, se desarrolla en el futuro un comportamiento o personalidad sustentada o influenciada por estos primeros conocimientos que determinan, entre otros aspectos, la identidad de género, ya que es en las etapas iniciales cuando esta empiezan a forjarse (López, 2003). Por tanto, a pesar de que la exclusividad de la educación del menor no se basa solo en las imágenes que proceden del cine o las películas Disney (Gómez, 2005), sí que podrían tenerse en cuenta como una de las piezas que forman parte del engranaje que constituye la educación del menor.

Así pues, teniendo en cuenta esta susceptibilidad propia de la infancia, resulta importante contar con una estructura fílmica que otorgue tanto a hombres como a mujeres la libertad e igualdad de roles, sin que estos queden limitados por estereotipos de género (Berganza y Del Hoyo, 2006). El papel que se le da a la mujer en cada una de estas producciones, tal y como afirma Annette Kuhn (1991), influye en la construcción de estructuras sociales pero, al tratarse de un público que no alcanza la mayoría de edad, esta influencia es aún mayor, y marca de forma significativa el desarrollo y percepción social de sus receptores, los cuales se encuentran en pleno proceso cognitivo de los elementos básicos que constituyen su identidad de género (Espinar, 2009).

2.5 La construcción del personaje en el cine de ficción

El centro de una obra de ficción son sus personajes (Field, 1995), estos forman parte del contenido del filme que se estructura en base a una concatenación de frases simples que le dan forma y determinan las acciones que se suceden a lo largo de una película (Propp, 1928). Estas frases cortas, compuestas de sujeto, los personajes, y predicado, las acciones, son constructoras del contenido de la película y, según ha observado Propp, se mueven dentro de unas funciones concretas que se repiten en todos los cuentos (Propp, 1928).

Así, el autor observa que aunque existen diferentes personajes, los roles o esferas de acción de estos siempre son los mismos (Propp, 1928), a saber: el agresor, el donante, el auxiliar, la princesa o el personaje al que se busca, el mandatario, el héroe y el falso héroe. Estas esferas nos permiten asociar a cada personaje con una de ellas, pudiendo estar estos a su vez delimitados por funciones que, según Propp se resumen en treinta y una, tales como, “un miembro de la familia se aleja de la casa”, “recae sobre el protagonista una prohibición” o “se transgrede la prohibición” (Propp, 1928: 38).

Por su parte, Pérez Rufí (2009) elabora una clasificación que estructura a los personajes según diferentes tipos. Como elementos centrales de la acción el autor habla de protagonista y antagonista, los cuales están acompañados por otros de menor relevancia narrativa. Así, el protagonista es definido por focalizar y organizar sobre sí el relato; es el que aporta mayor información, con funciones exclusivas y aquel con el que el espectador se identifica. Por su parte, el personaje antagonista va en contra de aquello que desee el protagonista, generándole obstáculos en su camino para conseguir su objetivo. Estas dos figuras son la parte central de una obra y están acompañadas por otros elementos o personajes secundarios que Pérez Rufí enumera como el catalizador (aquel o aquellos que impulsan las acciones del protagonista) y el confidente, que sirve de apoyo al héroe e intercambia información con él.

Partiendo del estudio desarrollado por Propp, Greimas (1987) introduce el término *actante* para determinar a los actores que intervienen en los relatos narrativos, de estos establece seis actantes posibles: el sujeto o protagonista, que persigue el objeto; el objeto, entendido como aquello que busca el sujeto; el destinador (cualquier personaje que ejerce una influencia sobre las acciones del relato); el destinatario, que se beneficia de la acción mediante la obtención del objeto deseado; el ayudante, formado

por un personaje que ayuda a obtener el objeto; y el oponente, que trata de impedir que se obtenga el objeto.

Así pues, teniendo en cuenta que nuestro trabajo centra su metodología en el análisis de los personajes que conforman las películas seleccionadas, es de vital importancia considerar estas aportaciones sobre la construcción de los personajes en la ficción para así emplear dichos estudios en nuestra propia investigación.

SEGUNDA PARTE

3. ANÁLISIS DE LAS PELÍCULAS

En el siguiente apartado exponemos los resultados obtenidos tras el visionado y análisis de cada una de las películas. Asimismo, incluimos, información que nos permite situar la producción en un determinado contexto argumental y bajo unas líneas temáticas concretas. Comenzamos por *Tiana y el Sapo* (2009), al ser la primera en estrenarse de las cuatro seleccionadas, y terminamos por *Frozen* (2013). Tras contextualizar cada una de ellas, señalamos de forma individualizada los resultados extraídos conforme a la metodología empleada, determinando así el papel ejercido por los personajes principales dentro de la trama, su representación y su interacción con el resto. Por último, teniendo en cuenta el análisis realizado establecemos una conclusión en base a los resultados desarrollados, que nos permite afirmar o refutar la hipótesis planteada y responder a las preguntas de investigación.

3.1 *Tiana y el Sapo (The princess and the frog)*⁸

Tiana y el Sapo, la primera *Princesa Disney* estrenada en el siglo XXI se conforma, por tanto, como nuestra primera unidad de análisis. En este caso, la princesa es Tiana, protagonista de la cinta, que cuenta a su vez con un compañero masculino, Naveen, cuyo papel ejerce una gran importancia en relación al tema y los objetivos propuestos.

3.1.1 Ficha técnica

Año: 2009

Dirección: John Musker, Ron Clements

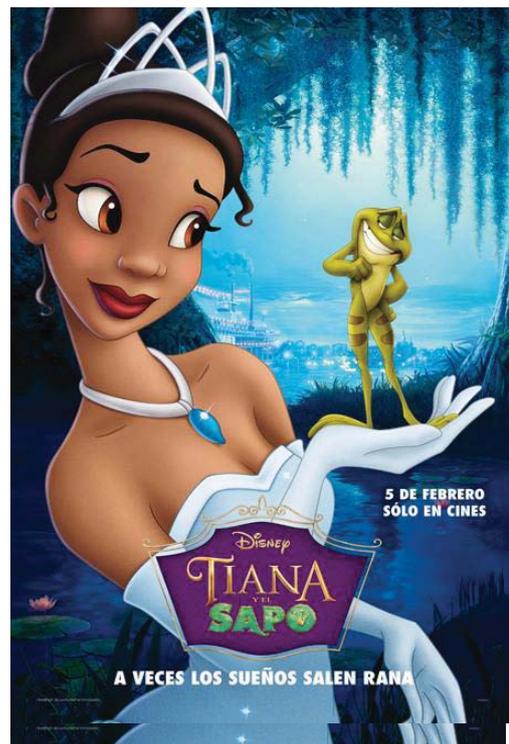
Duración: 97 min.

Guion: Ron Clements, Greg Erb, Rob Edwards, Don Hall, John Musker, Jason Oremland.
Historia original: *La Princesa Rana* de E.D. Baker, *El Príncipe Rana* de los Hermanos Grimm

Música: Randy Newman

País: Estados Unidos

Producción: Walt Disney



3.1.2 Sinopsis argumental

Tiana y su amiga Charlotte La Bouff escuchan cómo la madre de Tiana, que trabaja para la familia La Bouff, les cuenta la historia de *El Príncipe Rana*. En este, la protagonista tiene que besar a una rana para que esta se convierta en príncipe. Ante la idea de hacer lo mismo que en el cuento, Tiana se niega en rotundo, frente al entusiasmo de su amiga. Ya adulta, Tiana trabaja largas jornadas con la intención de poder comprar y ser gerente de un restaurante, para hacer así realidad el sueño de su padre, que le inculcó el amor por la cocina.

⁸ Disponible en <http://www.filmaffinity.com/es/film870874.html> Consultado el 11/03/2015

La joven ve cómo su vida se interrumpe de forma inesperada con la llegada de Naveen, príncipe de Maldonia, al que sus padres han dejado de apoyar económicamente por el gasto indebido que hace del dinero. Esta situación de austeridad le lleva a buscar una joven rica dispuesta a casarse con él, para lo que Charlotte La Bouff resulta la mujer idónea. Los acontecimientos se tuercen cuando Naveen es transformado en sapo.

Tiana se ve involucrada en el hechizo cuando Naveen le pide un beso para así recuperar su forma humana. Sin embargo, el resultado no es el que esperan, ya que es Tiana la que, al besarle, se convierte en rana. Siendo los dos anfibios se conocen y enamoran, mientras tratan de descubrir cómo recuperar sus cuerpos. La solución para revertir el conjuro es que Naveen bese a una princesa, por lo que tiene que encontrar a Charlotte, convertida en miembro de la realeza en el desfile de Mardi Gras, antes de que lleguen las 00:00h de ese mismo día.

Naveen consigue besar a Charlotte, pero llega tarde, por lo que tanto Tiana como él continúan siendo sapos. Por su parte, estos se conforman con estar juntos, a pesar de que no sean humanos. La pareja se casa y Tiana se convierte en princesa al esposarse con un príncipe, Naveen la besa y ambos recuperan su aspecto original tras la boda. Una vez los dos protagonistas vuelven a su anterior cuerpo, consiguen el dinero para el restaurante, y alcanzan con ello la felicidad.

3.1.3 Tema

En *Tiana y el Sapo* se concede importancia a la perseverancia y el trabajo como única forma de obtener lo que se desea, dando prioridad al amor, la familia y la amistad, plasmadas en la generosidad o el sacrificio, por encima de los bienes materiales o el dinero. Apoyando esta idea, Tiana, que trabaja sin descanso para hacer realidad su sueño, descubre que hay otras cosas que importan y de las que se ha estado aislando, como es el amor.

3.1.4 Análisis de los personajes

En este epígrafe definiremos la personalidad y el papel desempeñado por los personajes principales de *Tiana y el Sapo*. Su elección se basa en el peso con el que

cuentan dentro de la película, según el tiempo que aparecen en pantalla y la repercusión de sus actos en el transcurso del filme.

En esta ocasión, Tiana y Naveen son los elegidos para el análisis, al ser estos los protagonistas de la obra, que construye su argumento en torno a ellos, y su amplia presencia a lo largo de la película. Además, al ser cada uno de un sexo, podremos determinar cómo han sido plasmados los estereotipos de género en ellos, para así encontrar posibles diferencias o similitudes.

Tiana. Es el sujeto central de la película, da nombre a la producción y su encuentro y relación con Naveen, marca el principio y el fin de la obra.

Función: sujeto⁹

Tipología: protagonista

Físico. Joven y guapa: delgada, morena, rasgos suaves y poco marcados, mejillas sonrosadas, labios rojos, pestañas largas, cintura estrecha.

Necesidad dramática. Ser dueña de su propio restaurante.

Actitud. Positiva, sumisa, obediente, generosa, independiente, trabajadora, perseverante, amable.

Acciones. Cocina y sirve a los clientes en su trabajo como camarera.

Evolución del personaje. Tiana se enamora de Naveen, dejando a un lado su antigua vida dedicada en exclusiva al mundo laboral.

⁹ Protagonista del relato en torno al cual se organiza la búsqueda de un objeto que quiere conseguir (Greimas, 1987).

Naveen. Es el compañero sentimental de Tiana y el conocerla supone un giro fundamental tanto en la vida de la protagonista como en la suya propia.

Función: sujeto

Tipología: protagonista

Físico. Joven y guapo: fuerte, atlético, delgado, moreno, rasgos marcados, sin maquillaje.

Necesidad dramática. Conseguir dinero.

Actitud. Despreocupado, optimista, interesado, egoísta, vago, machista, seductor, prepotente, infantil.

Acciones. Tocar el ukelele, bailar, seducir a mujeres.

Evolución del personaje. Conoce a Tiana y al enamorarse comprende que existen cosas más importantes que el dinero.

3.1.5 Resultados

Tiana es presentada como una mujer trabajadora y responsable que lucha por conseguir su sueño, relacionado con el mundo laboral. Desde un primer momento, su actitud destaca por su oposición a “besar a un sapo”, entendido este acto como la forma de esposarse con un príncipe. Tiana se niega, para ella la prioridad es el trabajo, más allá de cualquier relación sentimental. “La única forma de conseguir lo que uno quiere es trabajando duro”, asegura Tiana, para la cual el esfuerzo es el único camino para ahorrar el dinero que necesita y montar su restaurante.

Entre tanto, su entorno le presiona para que abandone esta vida de dedicación y se divierta, salga a bailar o conozca a un hombre. Destaca especialmente su madre, la cual le recuerda que quiere que su hija le dé nietos. Así pues, aunque Tiana tenga muy claro lo que desea, termina siendo absorbida por lo que los demás quieren de ella. Aunque finalmente alcance su sueño, esto no hubiese sido posible sin la ayuda de Naveen, que quiere recuperar su forma humana para ayudar a Tiana y darle el dinero que necesita.

Para Tiana, el papel o la importancia que los hombres juegan dentro de su vida es prácticamente inexistente, siendo su padre la única figura masculina en quien fijarse, ya que su necesidad dramática gira en torno a aspiraciones laborales y empresariales,

con independencia de lo que le pudiese aportar un hombre. Sin embargo, las labores que realiza Tiana están relacionadas con la cocina, una habilidad que en el filme se relaciona con la capacidad de la mujer para atraer a los hombres, reflejado en el consejo que Tiana le da a su amiga Charlotte: “El camino más corto para conquistar a un hombre es a través de la barriga”.

Su empleo como camarera hace de Tiana una mujer servicial y esta actitud se extrapola al ámbito personal, transformándola en un personaje sumiso que se ve en situaciones de desprecio a las que en ningún momento se enfrenta. Un ejemplo destacable es la escena en la que los notarios le comunican que alguien ha superado su oferta en la compra del local para su restaurante. En esta ocasión, Tiana observa cómo los dos hombres se comen los buñuelos que ha preparado, mientras estos desprecian sus aspiraciones empresariales, acusándola de no ser capaz de dirigir un negocio de semejante calibre.

Considerando al resto de mujeres que conforman la producción, cabe destacar por su importancia en la trama, el papel desempeñado por la amiga de la infancia de Tiana, Charlotte, ya que supone un claro ejemplo de mujer dependiente. Su única preocupación es la de conseguir un hombre, hasta el punto de no tener ningún otro fin en el filme, salvo al final, que renuncia a quedarse con Naveen por el amor que existe entre él y su amiga. Charlotte, además, se preocupa por estar siempre guapa y bien maquillada, siendo incapaz de obtener lo que desea sin la ayuda de su padre, proveedor de todos sus caprichos.

La principal representación del hombre dentro de la obra es Naveen, un personaje machista que clasifica a las mujeres según su color de pelo y se enorgullece de ser un mujeriego. A su vez, ya en su relación con Tiana, se burla de ella y la menosprecia por ser camarera, culpándola de la desgracia de ambos de ser ranas. Mientras Tiana trabaja, rema y abre camino entre la maleza, Naveen se relaja y, aunque el papel que ella adquiere puede considerarse más usual dentro del género masculino, es él el que ante el peligro toma el control y actúa como salvador.

En su relación romántica, Tiana es la que primero manifiesta atracción hacia él. Además, se muestra más dependiente, ya que es ella la que le espera y se siente desechada al pensar que Naveen ha preferido el dinero al amor. La película da prioridad a mostrar los sentimientos de ella frente a los de él, y ofrece una imagen de fragilidad y vulnerabilidad en Tiana ante lo que sucede a su alrededor.

Finalmente, tanto el amor de él como el de ella se plasma como una necesidad de ambos para alcanzar la felicidad. El mensaje final de la película enaltece el amor, la amistad o la familia por encima de lo material, así como la necesidad de alcanzar los objetivos a través del esfuerzo. De forma menos evidente, el amor podría relacionarse con el éxito profesional, ya que Tiana no alcanza su sueño sin la ayuda de Naveen. Por lo tanto, es el hombre el que le proporciona la felicidad a Tiana, en vez de ser ella misma y de forma independiente la que logre sus propias metas.

Conforme a lo observado, completamos de la siguiente forma los parámetros seleccionados de actitud o rol desempeñado, dependencia hacia el hombre, cosificación de la mujer y dominio del varón, que nos permiten determinar si existen o no estereotipos de género dentro de la producción:

a) **Actitud o rol desempeñado.** En un primer momento nos encontramos frente al choque de dos personalidades. Por un lado, Tiana es trabajadora, responsable y de principios éticos intachables, mientras Naveen solo se preocupa por el ocio. A su vez, Tiana es más sumisa, comprensiva y romántica. Por estas razones, se genera una diferenciación de actitud entre ambos sexos.

b) **Dependencia hacia el hombre.** Tiana se niega a “besar a un sapo”, entendido como la relegación a un segundo plano de la necesidad de encontrar varón, lo cual está por debajo de otro tipo de preocupaciones, como la de tener un restaurante. Sin embargo, esta actitud cambia conforme conoce a Naveen, del cual se enamora, y deja a un lado todo lo demás, es decir, prevaleciendo el amor que siente hacia él por encima de los sueños y aspiraciones personales. Teniendo en cuenta este mensaje, consideramos que Tiana sí que muestra, aunque solo sea al final de la producción, una dependencia hacia el hombre, pues sin este no hubiese sido capaz de alcanzar su objetivo.

c) **Cosificación de la mujer.** A pesar de que Tiana es de diferente etnia al resto de *Princesas Disney*, cumple con los patrones clásicos de belleza, como son la delgadez o los rasgos suaves. Sin embargo, no le da importancia a su aspecto físico, a diferencia de su amiga Charlotte, que se maquilla y arregla con el único fin de estar guapa para el hombre. En líneas generales, se da una imagen de la mujer preocupada por la belleza propia, mientras a ellos solo les interesa la belleza que se proyecta en la mujer, como se puede apreciar en Naveen, el cual canta a las mujeres según su color de pelo, dejando entrever un interés predominante por el físico.

d) **Dominio del varón.** Siendo Naveen y Tiana sapos, el que actúa como salvador ante el peligro es él, que además adquiere una posición de dominio, tanto a la hora de bailar como cuando inclina a Tiana para besarle. La relación entre ambos está sustentada por las decisiones que él toma, pues es este el que le pide matrimonio a ella y es ella la que en una de las escenas finales espere a que él elija entre el dinero o el amor, es decir, que la iniciativa y el dominio de la acción recaen sobre el hombre.

TABLA 1

Actitud o rol desempeñado	Completamente estereotipado
Dependencia hacia el hombre	Parcial dependencia
Cosificación hacia la mujer	Parcialmente cosificada
Dominio de la acción	El hombre domina la acción

3.1.5 Conclusiones

Aunque al principio Tiana se resista a la presión de su entorno, que la empuja a encontrar pareja, esta termina enamorándose y alcanzando sus sueños gracias a la ayuda de Naveen. *Tiana y el Sapo*, a pesar de los valores que defiende, apenas aboga por una imagen femenina liberada e independiente, pues las mujeres representadas cumplen con estereotipos de género y actitudes de subordinación hacia el hombre.

Otros factores como la cosificación de la mujer están presentes también en la producción, ya que, aunque Tiana no le dé importancia al físico, sí que lo hará Naveen, enaltecendo la belleza femenina como forma de atraer a los hombres. En líneas generales, la producción no refleja un trato igualitario entre distintos sexos, pues se imponen determinados comportamientos y estructuras vistas con anterioridad en otras películas de Disney.

3.2 Enredados (*Tangled*)¹⁰

En el siguiente apartado hablaremos de *Enredados*, que apenas dista un año de la anterior producción. Al igual que *Tiana y el Sapo*, este análisis se centra principalmente en sus dos personajes protagonistas, Rapunzel y Flynn, ambos compañeros sentimentales y con una gran relevancia dentro de la trama.

3.2.1 Ficha técnica

Año: 2010

Dirección: Nathan Greno, Byron Howard

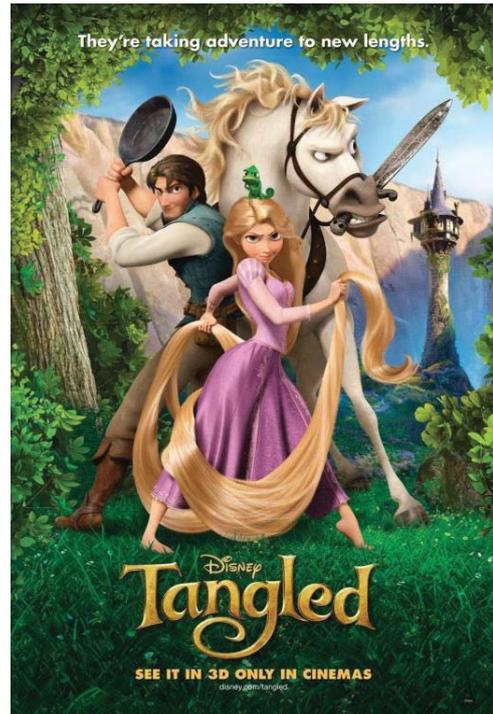
Duración: 104 min.

Guion: Dan Fogelman. Historia original: cuento *Rapunzel* de los hermanos Grimm

Música: Alan Menken

País: Estados Unidos

Producción: Walt Disney Feature Animation



3.2.2 Sinopsis argumental

Rapunzel nace a raíz de una flor mágica que le dota de un cabello dorado con la capacidad de curar a heridos y enfermos. A su vez, también es fuente de la eterna juventud, siendo esta la razón por la que Gothel, una anciana de la zona, secuestra a Rapunzel cuando aún es pequeña, para así mantenerse joven y guapa de forma eterna. Gothel cría a la niña como si fuese su hija, la aparta del mundo y la advierte de los peligros que esconde el exterior para que nadie pueda encontrarla. Mientras tanto, los padres de Rapunzel, los reyes, buscan a la princesa desesperadamente. Al no encontrarla, lanzan farolillos al cielo por cada cumpleaños de su hija con la esperanza de que esta regrese.

En su dieciocho cumpleaños, Rapunzel conoce al ladrón Flynn Ryder que, huyendo de la guardia real, llega a la torre donde la princesa se encuentra enclaustrada.

¹⁰ Disponible en <http://www.filmaffinity.com/es/film918917.html> Consultado el 11/03/2015

Ella, que anhela desde pequeña ver los farolillos, le propone devolverle al ladrón su botín si le acompaña a la ciudad para ver de cerca estas luces. Flynn acepta y juntos emprenden un camino que les hace enamorarse el uno del otro.

Gothel descubre su paradero y trata de boicotear la relación e infundir de nuevo miedo a su hijastra para que regrese a casa. Por su parte, Flynn, al que sus antiguos compinches tienden una trampa para ir directo hacia la guardia de palacio, consigue escapar para ir en busca de Rapunzel, la cual se ha dado cuenta de que es la princesa robada, por lo que se rebela contra Gothel, provocando que esta le ate para tenerla encerrada contra su voluntad.

Cuando Flynn consigue llegar a la torre, Gothel le hiere con un cuchillo. Rapunzel pide salvarle a cambio de volver a la relación que tenían antes madre e hija. Gothel acepta, sin embargo, Flynn no lo permite y antes de ser salvado le corta el cabello a Rapunzel para que esta pierda su poder y no pase el resto de su vida encerrada. Gothel tropieza con el pelo de Rapunzel y muere al precipitarse al vacío. Rapunzel, que llora la muerte de su amado, deja caer una lágrima sobre su mejilla, provocando, sin saberlo, su resurrección. Ambos vuelven a palacio con los padres de la princesa. Flynn hace realidad su sueño de tener un castillo y Rapunzel, que nunca pensó que hubiera mundo más allá de la torre, se reúne así con su auténtica familia.

3.2.3 Tema

La liberación personal es el tema principal de esta producción, donde su protagonista anhela escapar derrocando los miedos que le coartan a actuar libremente. A pesar de que Rapunzel consigue lo que desea, esta satisfacción no se podría haber llevado a cabo sin la ayuda de Flynn, pues es él quien le ayuda a salir de la torre, le guía y protege a lo largo del filme y le libera del poder que toda su vida le ha mantenido encerrada.

3.2.3 Análisis de los personajes

Como explicábamos anteriormente, Rapunzel y Flynn son los elegidos para profundizar en los posibles estereotipos de género que su representación en pantalla pueda conllevar. Estos personajes interactúan entre sí de forma directa durante la mayor

parte de la película y sus acciones dan sentido a la producción, marcando por tanto la trama mediante el encuentro entre ambos y su posterior relación.

Rapunzel. Al igual que Tiana, es el personaje principal de la película, en ella encontramos un ejemplo de *Princesa Disney* diferenciada del resto por su larga melena, símbolo de su poder.

Función: sujeto

Tipología: protagonista

Físico. Joven y guapa: rubia, de cabello largo y cuidado, rasgos delicados, delgada, pestañas largas, mejillas sonrosadas, cintura estrecha, nariz chata.

Necesidad dramática. Ver los farolillos de cerca, salir de la torre, perder el miedo.

Actitud. Inocente, sumisa, temperamental, pasiva, alegre, dulce, tierna, comprensiva, enamoradiza.

Acciones. Cura y rejuvenece a través de su melena, concede a su largo cabello multitud de usos prácticos.

Evolución del personaje. Cuando sale de la torre, comienza a enfrentarse a peligros y deja de tener miedo.

Flynn. Es el compañero sentimental de Rapunzel. Gracias al encuentro entre ambos, se produce un giro argumental dentro de la producción, ya que es entonces cuando la princesa sale de la torre.

Función: sujeto

Tipología: protagonista

Físico. Joven y guapo: fuerte, atlético, mirada y sonrisa seductora, rasgos marcados, nariz prominente.

Necesidad dramática. Conseguir dinero.

Actitud. Descarado, despreocupado, valiente, altivo, gracioso, seductor, presumido, astuto, ingenioso, frío.

Acciones. Luchar, enfrentarse al peligro, escapar de la justicia.

Evolución del personaje. Aunque en un principio su única preocupación es el botín de su último robo, su prioridad empieza a ser Rapunzel cuando se enamora de ella.

5.2.4 Resultados

Enredados muestra una gran diferencia entre el rol que transmite del hombre y el rol que juega la mujer. Por un lado, Rapunzel está encerrada en una torre y necesita ser rescatada. Mientras que Flynn vive aventuras y se enfrenta a peligros. Además, el poder que tiene Rapunzel está relacionado con la curación y el rejuvenecimiento, es decir, una virtud que concuerda con dotes tradicionalmente asociadas al género femenino y de mujer como cuidadora, más que una habilidad relacionada con la fuerza o la lucha, como sería el caso del poder de Elsa en *Frozen*.

Con la llegada de Flynn, Rapunzel puede salir al fin de la torre; ella le pide ayuda y protección, ya que sin él es totalmente inútil en el exterior. Se produce entonces el rol de hombre como salvador, pues este está mucho más preparado para hacer frente al peligro. Flynn vuelve a adquirir el rol de salvador cuando al final de la producción le corta el cabello a Rapunzel, despojándola de su poder para que así ella pueda escapar. Aunque este acto sea entendido como un sacrificio por amor, en ningún momento ella toma parte de esta decisión, recayendo en él todo el peso de la acción.

Además, el filme muestra una imagen del hombre mucho más madura que la de la mujer, pues Rapunzel resulta más fácilmente manipulable. Flynn emplea el término “rubita” para referirse a ella, generándose así un menosprecio que reduce a la princesa a un atributo físico. Él tiene que aguantar sus cambios de personalidad, se burla de ella y trata de engañarla, le ridiculiza y actúa de forma más racional frente a los problemas, lo que provoca una imagen de superioridad de él sobre ella.

A su vez, él domina la relación; conduce la barca o le acerca la cara para besarla. Ella es, como ocurre con Tiana y Naveen, la que espera por él cuando este le dice “tengo un asunto que resolver”, y queda afligida por su ausencia y temor a un abandono. En su relación con Gothel, Rapunzel también es tratada como una infante; “Madre sabe más” o “Sola no subsistirás” son algunas de las frases que su madre usa para infundirle miedo y que esta le obedezca.

En un principio, aunque ninguno de los dos protagonistas considera el amor como una prioridad, esto es lo que finalmente les hace felices. El sentimiento es más fuerte en Rapunzel, pues es la primera en enamorarse y en hacer patente su deseo de que la atracción sea mutua. Por su parte, la personalidad de Flynn se asemeja a la de

Naveen, ya que ambos son personajes mujeriegos, sin interés por el amor y que manifiestan abiertamente su deseo de mantener relaciones con más de una mujer.

En la producción se concede más importancia a la belleza dentro del sexo femenino y, a pesar de que Rapunzel no muestre preocupación por estar guapa, cumple con los patrones de belleza propios de las *Princesas Disney*. Por su parte, Gothel está obsesionada con su físico, aunque este sea entendido como una forma de gustarse a sí misma más que como un medio para atraer a los hombres. En cuanto al resto de personajes, cabe destacar la escena de la taberna, en dónde un hombre dice soñar con “estar con una bella señorita”, concediendo especial importancia al físico de la misma.

Del mismo modo que en *Tiana y el Sapo*, determinamos las siguientes variables a través de los resultados obtenidos:

a) **Actitud o rol desempeñado.** En ningún caso se puede decir que la producción no siga estereotipos de género. En un primer momento, se la observa a ella, dentro de su prisión, cultivando aficiones que podríamos considerar asociadas al género femenino. Una vez fuera, es completamente inútil para la realización de determinadas tareas, por lo que queda en una posición de inferioridad o ridículo frente a las habilidades del varón, el cual se apoya en sus capacidades físicas para sortear obstáculos. Así pues, él ejemplifica el prototipo de hombre de guerra, mientras ella, dulce, comprensiva y delicada, queda relegada a un rol que en otras producciones siempre ha quedado reservado a las mujeres. A pesar de que en algún momento ella golpea o se enfrenta a “los malos”, el papel dominante en este tipo de situaciones es propiedad del hombre.

b) **Dependencia hacia el hombre.** La relación entre Flynn y Rapunzel constituye un clásico y previsible enamoramiento en el que ella muestra los primeros signos de atracción hacia él, frente a una actitud más desentendida de Flynn, que tarda más en enamorarse. Rapunzel es la primera en pronunciar un “creo que le gusto”, haciendo entrever su deseo por conquistarle y que él se fije en ella. En este sentido, la imagen de la mujer está relacionada con un mayor sufrimiento por amor y dependencia. Finalmente, la felicidad de ella queda protagonizada por dos elementos clave; la libertad, que ya aparecía en un primer momento, y el amor, centrado en la atracción romántica que siente por Flynn.

c) **Cosificación de la mujer.** En torno a Rapunzel giran una serie de calificativos que alaban sus cabellos dorados. Aun así, la preocupación por el físico no se hace patente en ella, aunque cumple en sus rasgos con patrones clásicos de belleza. Por su parte, el único interés de Gothel es estar joven y guapa, mientras que, al igual que ocurre en *Tiana y el Sapo*, los hombres plasman su preocupación por el exterior de una persona más como una cualidad que desean ver en la mujer que como una cualidad propia. Así pues, consideramos que se llega a cosificar a la mujer al considerarla protagonista de la importancia concedida al físico dentro de la película.

d) **Dominio del varón.** Se podría decir que Flynn es quien le salva a ella del enclaustramiento que sufre. Por lo tanto, el hombre salva a la mujer, la protege y la conduce hacia su destino, mientras ella permanece atemorizada al habersele sido negada la posibilidad de subsistir en el exterior. En determinados momentos y conforme avanza el filme, ella va perdiendo el miedo y mostrándose más activa en la toma de decisiones y el control de determinadas situaciones, sin embargo, el predominio de la acción recae mayoritariamente en Flynn.

TABLA 2

Actitud o rol desempeñado	Completamente estereotipado
Dependencia hacia el hombre	Completa dependencia
Cosificación hacia la mujer	Completamente cosificada
Dominio de la acción	El hombre domina la acción

3.2.5 Conclusiones

Rapunzel y Flynn constituyen la perfecta ejemplificación de *Princesa Disney* con su relación romántica. Así pues, no encontramos en *Enredados* ningún elemento que implique una equiparación de roles entre los distintos sexos. Las características que lo definen a él frente a las de ella, así como el resto de personajes secundarios, distan mucho de un tratamiento igualitario.

Rapunzel quiere escapar a toda costa, pero nunca puede hacerlo por su propio pie, sino que necesita la ayuda del hombre. No toma en ningún momento las riendas ni

depende de ella el dominio de la acción, siendo llevada y manipulada por el resto de personajes. Además, los rasgos físicos siguen las líneas clásicas que aparecen en las *Princesas Disney*, y se genera por tanto una objetificación de la mujer, por su asociación con una mayor preocupación por la belleza.

3.3 *Brave (Indomable)*¹¹

La tercera producción de la lista cuenta con unas características que la diferencian del resto de películas analizadas. Para empezar, *Brave*, a diferencia de las anteriores, fue ideada por una mujer, Brenda Chapman.

3.3.1 Ficha Técnica

Año: 2012

Dirección: Mark Andrews, Brenda Chapman, Steve Purcell, Irene Mecchi

Duración: 100 min.

Guion: Brenda Chapman, Mark Andrews.
Historia original: Brenda Chapman

Música: Patrick Doyle

País: Estados Unidos

Producción: Pixar Animation Studios/ Walt Disney Pictures



3.3.2 Sinopsis argumental

La princesa Mérida siempre ha mostrado un gran interés por el arco, así como su madre el rechazo a esta afición de su descendiente. Ya de mayor, Mérida crece bajo la presión impuesta de ser la perfecta princesa. Esta situación se hace más extrema cuando es obligada a contraer matrimonio con el primogénito de uno de los clanes hermanos, para así continuar con la tradición y establecer vínculos de unión. El elegido debe mostrar sus habilidades con el arco, y esta prueba resulta la excusa perfecta para que Mérida compita por su propia mano dentro de la misma modalidad, lo que provoca la furia de su madre, pues considera el acto de rebeldía de su hija una humillación y deshonra.

¹¹ Disponible en <http://www.filmaffinity.com/es/film249160.html> Consultado el 11/03/2015

Tras una fuerte discusión entre ambas, Mérida rompe el tapiz familiar, provocando la ira de su madre que lanza el arco de su hija a las llamas. Es entonces cuando la princesa escapa con su caballo hasta llegar a la casa de una anciana hechicera. Le pide que su madre cambie de parecer con respecto a su futuro, pero el hechizo no funciona según lo previsto, ya que esta se convierte en oso, el animal que su padre siempre quiso cazar. Mérida, con su madre transformada, escapa del castillo para llegar hacia la bruja, que le da las instrucciones necesarias para revertirlo. Para ello debe restaurar el tapiz que ella misma rompió a raíz de la discusión. Sin embargo, no es fácil, pues debe volver a castillo, donde los hombres pertenecientes a los distintos clanes hermanos se encuentran reunidos.

El padre de Mérida descubre que hay un oso en el castillo y sin saber que es su esposa trata de matarla, y deja encerrada a su primogénita en la habitación para que esta no se acerque al animal. Mérida, con la ayuda de sus hermanos, escapa con el tapiz ya restaurado para evitar la desgracia y devolver a su madre su antiguo cuerpo. Finalmente, se enfrenta a su propio padre para salvar la vida de su madre, la cual recupera su forma humana a la salida del sol y con el tapiz cubriéndole el cuerpo. De este modo, y tras la experiencia vivida, madre e hija se reconcilian, acercando posiciones y dejando atrás su orgullo. Mérida empatiza con su madre al reconocer el papel que juega en la unión entre reinos y su madre respeta la decisión, tomada libremente, de su hija.

3.3.3 Tema

El rechazo al conformismo y a un destino que Mérida no ha elegido hace de *Brave* una obra que aboga por la libertad y la rebeldía frente a la presión social y el protocolo impuesto. Siguiendo con esta línea, se apoya la liberación de los roles que someten a las mujeres a actuar bajo unas determinadas líneas que atañen únicamente a su sexo.

3.3.4 Análisis de los personajes

Entre los personajes seleccionados se encuentra Mérida, protagonista indiscutible de *Brave*; su madre, por ser esta la que en segundo lugar influye en el desarrollo de la acción y aparece, aunque convertida en oso, gran parte del tiempo en pantalla; y por último, hemos incluido al padre de Mérida, el rey Fergus, para así contar con un

representante del género masculino, a pesar de que este no cuente con gran protagonismo.

En esta ocasión, el análisis dista de la estructura seguida por las anteriores producciones, ya que la princesa de esta obra carece de pareja sentimental, siendo la primera de todas las *Princesas Disney* en prescindir de una relación romántica. De igual modo, los resultados obtenidos en torno a la personalidad de Mérida marcan una gran diferencia de actitudes entre esta y sus predecesoras.

Mérida. Aunque esté catalogada como *Princesa Disney*, Mérida rechaza cualquier tipo de convencionalismo relativo a su condición de princesa.

Función: sujeto

Tipología: protagonista

Físico. Joven y poco atractiva: pelirroja, cabello alborotado, nariz chata, ojos azules, caderas anchas, rasgos redondos, mejillas sonrosadas.

Necesidad dramática. Disfrutar de la vida bajo una completa libertad y sin el control de su madre.

Actitud. Despreocupada, valiente, glotona, descarada, rebelde, graciosa, inteligente, infantil, independiente.

Acciones. Monta a caballo, tira con arco, come bollos.

Evolución del personaje. A lo largo de la producción, Mérida llega a comprender el punto de vista de su madre. Sin embargo, nunca renuncia a su libertad individual, prevaleciendo esta por encima de cualquier presión o sometimiento externo.

Reina Elinor (madre de Mérida). Después de Mérida, es el personaje de mayor protagonismo, especialmente por el enfrentamiento y posterior reconciliación entre madre e hija, que constituye el pilar básico de la producción.

Función: oponente¹²

Tipología: antagonista

Físico. Guapa y bien cuidada: cabello recogido, morena con un mechón cano, piel pálida, mejillas sonrosadas, nariz chata, labios pintados, delgada, formas suaves, ojos marrones.

¹² El oponente es aquel que constituye un obstáculo que impide la obtención del objeto (Greimas, 1987)

Necesidad dramática. Enderezar a su hija, conseguir que Mérida se case con uno de los primogénitos de los Lores.

Actitud. Elegante, racional, inteligente, seria, responsable, intachable, diplomática, educada, estricta, rígida, comedida, fina.

Acciones. Se encarga de los asuntos públicos del reino, dirige y gobierna.

Evolución del personaje. Comprende la necesidad de su hija para elegir su propio destino frente a un matrimonio forzado

Rey Fergus (padre de Mérida). El principal motivo en el análisis de este personaje es la ausencia de una figura masculina protagonista o la inexistencia de un compañero sentimental para Mérida.

Función: ayudante¹³

Tipología: confidente

Físico. Feo y demacrado: pelirrojo, fuerte, gordo, robusto, rasgos muy marcados, desaliñado, barba larga, nariz grande, velludo, con pata de palo.

Necesidad dramática. Cazar un oso.

Actitud. Irracional, bárbaro, gracioso, divertido, valiente, guerrero, desenfadado, glotón, infantil, vulgar, sucio, soberbio.

Acciones. Se pelea con otros hombres, se enfrenta a varios osos, se cae y tropieza en repetidas ocasiones.

Evolución del personaje. No evoluciona en ningún momento.

3.3.5 Resultados

El prototipo clásico de *Princesa Disney* encuentra en Mérida multitud de contradicciones. Si partimos de los rasgos que por norma general comparten estas princesas, la protagonista de *Brave* aún en sí lo opuesto. *Brave* supone un choque generacional que mediante una relación madre e hija refleja aquello que se espera de una princesa en contraposición a las nuevas aspiraciones de las jóvenes herederas de la factoría Disney. Por primera vez no se relaciona el ser una *Princesa Disney* con ningún

¹³ El ayudante lo forma un personaje u otros elementos que ayudan a la consecución del objeto (Greimas, 1987)

tipo de relación amorosa, y en la cinta se critica los cánones de perfección a los que están sometidas las princesas frente a la naturalidad y libertad con la que actúa Mérida.

La producción sitúa a los hombres en el ámbito de la lucha y la caza, mientras la mujer es más delicada, a pesar de su inteligencia y dotes de mando, como es el caso de Elinor. Esta capacidad de decisión de la reina, situada por encima del propio rey, enaltece a la mujer y su importancia para la vida pública, siendo ella fuente y poder en la toma de decisiones. Por lo tanto, la reina, aunque alejada de determinadas actividades, se sitúa en el centro de un sistema matriarcal en donde las aptitudes de mando recaen sobre la mujer. De esta forma, aunque el padre de Mérida considere innecesario que su hija sea educada en la perfección, se impondrá siempre la decisión de la madre.

El poder de Elinor coarta al de su hija, a la que en ningún momento se le ha preguntado si desea casarse, de la misma forma que tampoco se les preguntó a sus pretendientes, por lo que en este sentido se iguala la nulidad de voluntad entre ambos sexos. La actitud de la princesa se compara siempre a la de su padre: “eres igual que tu padre, de armas tomar”, le dice su madre a Mérida, quedando patente que aunque su hija rompa con los estereotipos clásicos de *Princesas Disney*, esta ruptura se equipara con el género masculino y con características típicamente reflejadas en los hombres.

En cuanto a la unión en matrimonio con un hombre, Mérida se niega, destacando que ni en un futuro podría llegar a estar preparada para ello. El vestido que le hacen ponerse para presentarse ante sus pretendientes es el perfecto símbolo de la opresión, ya que le aprieta hasta no dejarle libertad de movimiento para tirar con el arco. Del mismo modo, su cabello es su seña de identidad y símbolo de rebeldía, reflejado claramente cuando su madre le obliga a esconder sus mechones bajo el vestido. La negativa de Mérida a casarse es tan fuerte que llega a “competir por su propia mano” en la prueba de tiro con arco, dejando en evidencia las cualidades de los hombres frente a las suyas propias en un gesto de empoderamiento femenino.

Aunque el comportamiento de Mérida rompe con lo clásico, muestra más debilidad en determinados momentos; llora al ver quemado su arco o al enfrentarse a un oso. El sentimiento de culpabilidad está también presente, al igual que ocurre en *Enredados*, al considerarse responsable de que su madre se haya transformado en oso. Finalmente, Mérida madura personalmente y se reconcilia con su madre, la cual acepta el modo de vida de su hija. El fin de la película muestra a las dos protagonistas

montando a caballo, como símbolo de liberación femenina que aboga así por la valentía y la necesidad de que cada cual tome parte de su propio destino.

En relación a *Brave*, las variables planteadas al comienzo de la investigación las completamos de la siguiente forma:

a) **Actitud o rol desempeñado.** Mérida supone todo un ejemplo de contraposición a las figuras clásicas de *Princesas Disney*. Tira con arco, escala, monta a caballo, es ágil y supera a cualquier hombre en cuanto a habilidades físicas y mentales se refiere, a excepción quizás de su padre, que de forma general sí se muestra más fuerte y valiente. La protagonista de *Brave* es una excepción dentro del género femenino en la película, pues la imagen que predomina es la de hombre de guerra, bárbaro y cazador de osos. Los aspectos más positivos están relacionados con las mujeres, al ser representadas desde la inteligencia y la racionalidad de la que parece carecer el sexo opuesto, cuyos miembros son retratados como auténticas bestias incívicas, con pocas luces e incapaces de razonar por sí mismos. Así pues, consideramos que sí que se produce una diferenciación de comportamiento entre personas según su sexo.

b) **Dependencia hacia el hombre.** A pesar de la insistencia y conservadurismo materno, Mérida tiene claro que no necesita ningún hombre para ser feliz. En ella prevalece la libertad por encima de cualquier aspiración romántica. Se ridiculiza a sus pretendientes, que son completamente inútiles al lado de Mérida, la cual, en un acto de empoderamiento femenino, lucha por “competir por su propia mano”. El individualismo y la libertad de actuación adquieren poder por encima de cualquier limitación o compromiso de la mujer. De este modo, dado que Mérida ni necesita ni llega a interactuar siquiera con un varón ajeno a su familia, se puede considerar totalmente independiente del hombre, y esta es además una característica que en buena medida marca las líneas temáticas de la producción.

c) **Cosificación de la mujer.** La belleza de Mérida no es usual dentro del universo Disney; pelirroja, con el pelo alborotado y de rasgos redondos. Además, rechaza llevar vestido, ya que esto le limita en sus movimientos con el arco. En múltiples escenas aparece comiendo, de una forma despreocupada y sin ningún tipo de reparo por mancharse o aparentar cierto grado de sofisticación. Fruto de esta actitud, su madre siempre le reprocha las formas de comportarse ya que, según ella, no es como debe ser una princesa. Así pues, destaca en mayor medida la forma de ser de Mérida que

su aspecto físico, al cual en ningún momento se hace referencia en el filme o se le concede importancia.

d) **Dominio de la acción.** Al estar protagonizada por dos mujeres, en *Brave* el peso de la acción recae sobre las decisiones que estas llevan a cabo a lo largo de la cinta. La madre de Mérida domina la situación, tanto en la relación con su marido como con su hija. Sin embargo, es en esta última en dónde encuentra una resistencia, ya que Mérida se niega a someterse a los mandatos de su madre. Por lo tanto, es en el género femenino donde encontramos personalidades activas y dominantes que a través de un choque de voluntades marcan el desarrollo del filme.

TABLA 3

Actitud o rol desempeñado	Parcialmente estereotipado
Dependencia hacia el hombre	Totalmente independiente
Cosificación hacia la mujer	Ausencia de cosificación
Dominio de la acción	La mujer domina la acción

3.3.6 Conclusiones

En *Brave* encontramos un buen ejemplo de personaje protagonista despojado de todo tipo de estereotipos de género, pues entre las cualidades de Mérida encontramos fuerza, valor y habilidades para la lucha. Además, no depende de ningún hombre, sino que prevalece la relación con su madre durante el transcurso del filme y su independencia y autosuficiencia como características significativas de la producción.

Mérida no solo no está obsesionada por el aspecto físico, sino que llega incluso a aborrecer todo lo que tenga que ver con arreglarse o llevar atuendos clásicamente destinados a embellecer a la mujer, ya que prefiere llevar ropa cómoda que le permita lanzar flechas. Para concluir, los hombres en esta producción son meros figurantes y no tienen apenas responsabilidades sobre la trama, cuyo dominio recae principalmente en Mérida y Elinor.

3.4 *Frozen (El Reino de Hielo)*¹⁴

La última de las producciones que analizamos es la más reciente en su estreno de todas las seleccionadas y cuenta con dos princesas en su historia. Una de ellas, Elsa, se convierte en reina en el transcurso de la obra, siendo la primera *Princesa Disney* en alcanzar dicho grado.

3.4.1 Ficha técnica

Año: 2013

Dirección: Chris Buck, Jennifer Lee

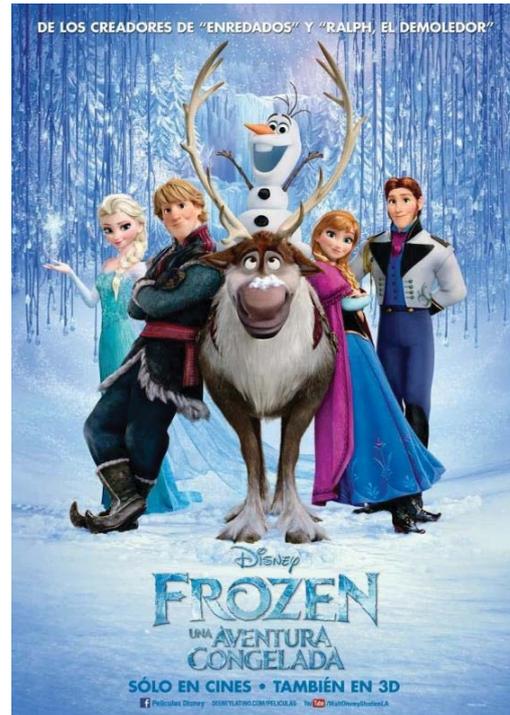
Duración: 98 min.

Guión: Jennifer Lee. Historia original: novela *La Reina de las Nieves* de Hans Christian Andersen

Música: Christophe Beck

Producción: Walt Disney Animation Studios/
Walt Disney Pictures

País: Estados Unidos



3.4.2 Sinopsis argumental

Desde pequeñas, las hermanas Elsa y Anna han estado muy unidas. Esto es así hasta que Elsa, que tiene el poder de crear hielo, deja a su hermana inconsciente tras golpearla en la cabeza. Los padres curan a su hija gracias a la ayuda de trolls, unos seres mitológicos que eliminan todo tipo de recuerdo en Anna relacionado con los poderes de su hermana. A partir de entonces, Elsa permanece encerrada en su habitación para así evitar un posible daño a raíz de su fuerza. Anna, entre tanto, que no entiende por qué su hermana se comporta así, pasa su niñez y adolescencia en soledad. Después de un tiempo, sus padres fallecen en un accidente de barco, y quedan huérfanas.

¹⁴ Información extraída de <http://www.filmaffinity.com/es/film926588.html> Última consulta el 18/05/2015

Al cumplir la mayoría de edad, Elsa hereda el trono y debe aprender a controlar sus poderes para su coronación. El pueblo acude al evento emocionado, pero sobre todo Anna, que desde hacía mucho esperaba volver a encontrarse con su hermana. En este acto Anna conoce a Hans, con el que se promete, provocando el enfado de Elsa, que no aprueba que su hermana se case con alguien al que acaba de conocer. La situación provoca que Elsa descubra sus poderes ante todos, generando sin quererlo la congelación del reino de Arendelle. Elsa huye a las montañas y tras ella acude Anna, que pretende hablar con ella para que detenga el invierno que ha creado.

En la búsqueda de su hermana, Anna conoce a Kristoff, que junto con su reno le ayuda en su objetivo. Posteriormente, en el encuentro entre ambas, Elsa hiere en el corazón a Anna, a la cual solo puede salvar un acto de “amor verdadero”. Kristoff, enamorado de Anna, la lleva con Hans, pretendiendo que sea este el que a través de un beso la salve. Sin embargo, Hans no está enamorado, ya que sus intenciones son las de acceder al reino mediante casamiento, deshaciéndose de ambas hermanas. Para ello, Hans trata de matar a Elsa, pero Anna se interpone para salvarle la vida a su hermana, sacrificando la suya propia.

Finalmente, el acto de “amor verdadero” que necesita Anna para no morir congelada viene dado por su propia hermana, al sacrificar su vida por ella, en lugar de ser Kristoff el salvador. Descubren que el poder del amor puede descongelar Arendelle y, a través de esta fuerza, Elsa puede devolver a su reino el verano y aprender a dominar su poder, para vivir el resto de su vida sin ocultarse de su pueblo ni de su hermana.

3.4.3 Tema

Frozen aboga por el amor como motor y sustento de las relaciones humanas, en especial el amor fraternal, el cual se enaltece por encima de otro tipo de relaciones. Además, al igual que en *Brave*, la rebeldía e importancia de ser uno mismo encuentra en Elsa su precursora dentro del filme, pues ella ha vivido siempre obligada a actuar bajo la presión y opinión de la gente.

3.4.4 Análisis de los personajes

A parte de analizar la personalidad y representación en pantalla de las dos hermanas, Elsa y Anna, contaremos también con Kristoff, debido a su amplia intervención dentro del filme y a su relación con Anna. Las diferencias principales entre las dos princesas radican en que Elsa, al igual que Mérida, no conoce ni se interesa por los hombres, mientras Anna se enamora hasta de dos a lo largo de la trama.

De este modo, procederemos a una comparación entre princesas muy diferentes dentro de la misma obra. Además, de igual modo que en *Enredados* y *Tiana y el Sapo*, dispondremos de una relación romántica entre hombre y mujer, Anna y Kristoff, lo que nos permitirá contraponer el papel asignado a cada sexo.

Elsa. Junto con su hermana Anna protagoniza esta producción que gira en torno a sus poderes. A pesar de ser considerada una *Princesa Disney*, Elsa alcanza la denominación de reina.

Función: sujeto

Tipología: protagonista

Físico. Joven y guapa: rubia, peinada, maquillada, delgada, rasgos suaves, ojos azules, nariz chata, estrechas cinturas.

Necesidad dramática. Ocultar sus poderes.

Actitud. Independiente, seria, racional, responsable, inteligente, firme, fuerte, autosuficiente, fría, autoritaria.

Acciones. Construye grandes esculturas y edificaciones de hielo, lucha y se defiende mediante la creación de hielo afilado y grandes bloques.

Evolución del personaje. Elsa pasa de estar sometida y limitada por su propio poder a vivir con ello y sacarle provecho.

Anna. Es la parte más desenfadada e infantil de *Frozen*, ella constituye la otra cara protagonista de la película.

Función: sujeto

Tipología: protagonista

Físico. Joven y guapa: pelirroja, ojos azules, maquillada, delgada, rasgos suaves, pecas, nariz chata, estrechas cinturas.

Necesidad dramática. Retomar la relación con su hermana, encontrar el amor.

Actitud. Infantil, inocente, irresponsable, cariñosa, comprensiva, dulce, valiente, débil, torpe.

Acciones. Es amable y extrovertida con el resto de personajes, baila y se tropieza y cae en repetidas ocasiones.

Evolución del personaje. No evoluciona, sus aspiraciones románticas permanecen, solo que se da cuenta de que Hans es un farsante y de que a quien ama es a Kristoff.

Kristoff. Es el compañero sentimental de una de las protagonistas. Aunque aparece desde un principio, no es hasta su encuentro con Anna cuando tome protagonismo.

Función: ayudante

Tipología: catalizador

Físico. Joven y poco atractivo físicamente: rubio, fuerte, nariz ancha, ojos marrones, rasgos marcados, un poco gordo, descuidado, sucio.

Necesidad dramática. Hacer prosperar su negocio de venta de hielo, conseguir zanahorias para su reno.

Actitud. Frío, despreocupado, altivo, egoísta, celoso, inteligente, valiente, infantil.

Acciones. Imita la voz de su reno para emular una conversación entre ambos, come y da de comer zanahorias a su reno.

Evolución del personaje. Abandona su soledad cuando se enamora de Anna y comienza a preocuparse por ella y su bienestar más que por él mismo.

3.4.5 Resultados

Dentro de la estructura familiar en la que crecen las dos hermanas, es el padre el que domina sobre la toma de decisiones, ya que es este el que en todo momento interviene en la acción, a diferencia de la madre que apenas adquiere peso en la trama. Esta figura masculina cala hondo en Elsa, la cual, el día de su coronación observa el retrato de su padre, que le instruyó sobre cómo actuar para ocultar sus poderes. Así pues, al igual que en *Brave*, la personalidad de Elsa, está marcada por la influencia paterna, como si esta forma de ser fuese parte de rasgos heredados exclusivamente del género masculino.

El enaltecimiento de la belleza femenina, se hace explícito en el momento de la coronación, cuando uno de los invitados habla de la futura reina y la princesa Anna, augurando la belleza de ambas: “Estoy seguro de que son muy guapas”. Sin embargo, la escena siguiente contradice dichas expectativas, ya que muestra a Anna dormida, totalmente desaliñada y con saliva sobre la comisura de los labios; un aspecto que dista mucho de la perfección de otras princesas.

A pesar de este lapsus estético, tanto Anna como Elsa cumplen con los cánones de belleza usuales en Disney. Aunque estas no se preocupen en exceso por su apariencia física, se observa una relevancia en determinados atuendos, como vestidos, tacones o el uso de maquillaje. Esta despreocupación por su aspecto se hace más patente en Elsa, mientras Anna, el día de la coronación habla de cómo hará para enamorar a un hombre; la ropa que llevará para que este se fije en ella y su forma de actuar.

Las diferencias entre estos dos personajes femeninos en igualdad de protagonismo es lo que provoca en *Frozen* un análisis complejo. Por un lado, Anna se guía por unos patrones más estereotipados de *Princesa Disney*, mientras Elsa adopta una imagen mucho más madura. En cuanto a la relación con los hombres, Elsa ni muestra interés por ellos ni tiene ningún tipo de relación. Sin embargo, Anna es manipulada y engañada por Hans, que le hace creer que la ama para que esta se case con él y poder llegar a gobernar Arendelle.

La actitud que tiene Hans con Anna es de protección; se preocupa por ella y la salva de caerse en algunas ocasiones. Cuando Anna se separa de Hans para ir a buscar a Elsa, es Kristoff el que tome el relevo, pues es este el que actúa como guía, protector y salvador de Anna cuando la situación lo requiere. Además, se hace patente el choque de

personalidades entre el hombre y la mujer, siguiendo con estereotipos que se adecuan a lo que se observa en otras producciones, ya que él es más frío, fuerte, valiente y con habilidades para escalar o saltar precipicios, mientras ella es dulce, patosa, inútil y sumisa.

Kristoff, al igual que Flynn con Rapunzel en *Enredados*, trata a Anna con absoluto desprecio. “Déjame en paz” o “Cállate” son algunas de las formas que tiene de dirigirse a ella. A su vez, este la ridiculiza: “Yo me ocupo, tú procura no caerte”, generando en Anna un sentimiento de debilidad con frases como: “Morirá si va sola” o “Tú no sabes escalar, te vas a matar”. Anna, por su parte, no cuenta con ningún tipo de habilidad física; no sabe escalar y se pone en evidencia al intentarlo, rasgo que choca con las capacidades que tiene Mérida en *Brave*.

En la otra cara de la moneda está Elsa, que se ha alejado a las montañas para así ejercer su poder con total libertad. Esta huida supone un empoderamiento femenino y liberación frente a lo que toda su vida se le ha impuesto. Así pues, Elsa se rebela, del mismo modo que Mérida, y como claro símbolo de esta liberación su pelo se desata conforme avanza hacia su nueva condición de soledad e independencia.

Esta autosuficiencia que rompe con los convencionalismos sociales, contrasta con la necesidad de cariño y amor que desprende su hermana. Elsa marca el ritmo de la película y en ella encontramos la fuerza suficiente para enfrentarse a varios hombres. Nadie se preocupa por el bienestar de Elsa, ya que se le considera lo suficientemente fuerte como para no sufrir ningún daño, mientras Anna es el centro de todas las inquietudes, creando la necesidad de ser salvada por el resto.

Finalmente, Anna se salva gracias a una muestra de amor entre hermanas; es decir, al igual que en *Brave*, es el amor transmitido por algún miembro de la familia el que prevalezca sobre el amor romántico, a diferencia de *Tiana y el Sapo* y *Enredados*, en las que se otorga mayor importancia al sentimiento surgido a lo largo del filme entre hombre y mujer.

Por último, y siguiendo con las variables empleadas en las anteriores películas analizadas, estructuramos así los resultados obtenidos en *Frozen*:

a) **Actitud o rol desempeñado.** A pesar de ser hermanas, existen grandes diferencias entre Elsa y Anna. Esta última, en su relación con Kristoff evidencia una clara desigualdad entre los roles desempeñados por un sexo y el otro. En cambio, Elsa

encarna a una mujer íntegra, inteligente y con raciocinio (prueba de ello es su escepticismo ante el casamiento de su hermana con un hombre al que acaba de conocer). Gracias a sus poderes se independiza y, aunque sus características no se equiparen plenamente a la de los hombres, Elsa supone el prototipo de mujer liberada y fuerte, un buen ejemplo de figura feminista.

b) **Dependencia hacia el hombre.** La primogénita rechaza cualquier tipo de relación sentimental, bien sea por obligarse a esconder su poder o por convicciones propias. Por su parte, Anna necesita encontrar el amor, debido a lo cual es engañada y manipulada por Hans, su prometido, que muestra ser mucho más inteligente frente a la ingenuidad de ella. Aun así, la crítica es dura: “no te puedes enamorar de alguien que acabas de conocer”, le dicen Elsa y Kristoff a Anna, lo cual supone un ataque a los clásicos Disney, cuyo pilar básico lo sustenta el amor a primera vista. La actitud de Anna es lo que lleva a considerar que, de forma parcial y debido a la menor de las hermanas, se ha generado una dependencia hacia el hombre.

c) **Cosificación de la mujer.** Tanto Elsa como Anna cumplen con el prototipo de mujer atractiva y en ellas se percibe el uso de tacones o maquillaje. Aunque no le den excesiva importancia estas, a diferencia de Mérida, sí se sienten cómodas con determinados atuendos. Además, dentro de la producción observamos un mayor interés en retratar la belleza de ellas frente a la del hombre. Por estas razones se puede decir que al menos de forma parcial se cae en la objetificación de la mujer, ya que esta está sometida a una mayor presión sobre su aspecto físico.

d) **Dominio de la acción.** Ya en las primeras escenas, es el hombre, el padre en este caso, sobre el que recae el peso de la acción. Más adelante, cuando Anna conoce a Kristoff, es nuevamente el hombre el que tome el mando. Kristoff conoce la zona y sus dotes y conocimientos son mayores que los de Anna, por lo que sabe cómo actuar en cada momento. A pesar de esto, Elsa es el núcleo de la trama y en su huida a las montañas se convierte en la parte más activa y dominante de toda la producción, enfrentándose a varios hombres que la intentan reducir. Una vez se ha descubierto su poder, Elsa ni depende ni es manejada por nadie, siendo su papel en la acción únicamente resultado de sus propias decisiones.

TABLA 4

Actitud o rol desempeñado	Parcialmente estereotipado
Dependencia hacia el hombre	Parcial dependencia
Cosificación hacia la mujer	Parcial cosificación
Dominio de la acción	Parcial dominio del varón

3.4.6 Conclusiones

En *Frozen* encontramos dos figuras femeninas de igual protagonista y es por esto por lo que no podremos hablar de ejemplos o contraposiciones a las *Princesas Disney* de forma plena. Al haber dos personalidades tan distintas en los marcos estudiados, únicamente contamos con premisas cumplidas de forma parcial. Aunque a Elsa no se le conozca interés por los hombres, en Anna se genera una gran dependencia. Además, la actitud fuerte, racional e independiente de Elsa contrasta con la de su hermana, débil, irracional y dependiente.

Del mismo modo, Anna le presta mayor atención a su aspecto físico, siempre enfocado en gustar a los hombres, frente a Elsa, que, aunque elegante y guapa, no parece importarle tanto. Aun así, ambas cumplen con los cánones de belleza propios de las princesas. Por último, la película cuenta con dos vertientes argumentales; por un lado, la acción marcada por Elsa y su poder y, por el otro, el camino emprendido por Anna y Kristoff, donde Anna constituye la pieza más manipulable y sumisa de todo el filme frente a la autosuficiencia de su hermana.

4. CONCLUSIONES

1) Tras el análisis expuesto de cada una de las películas seleccionadas para este Trabajo de Fin de Grado, hemos concluido que la hipótesis planteada al inicio de nuestra investigación, *Las cuatro últimas Princesas Disney transmiten la imagen de una mujer liberada de estereotipos de género y en igualdad con respecto a la representación que se hace del hombre*, queda refutada.

La hipótesis principal no se cumple ya que, de las cuatro películas analizadas, únicamente *Brave* cuenta con factores que se rigen por una línea feminista, debido principalmente a las aptitudes de su protagonista y su total independencia de los hombres. *Frozen* solo dispone de una de sus protagonistas dentro de esta línea, Elsa, la cual sí encaja con lo expuesto sobre *Brave*, a diferencia de su hermana, Anna. Por su parte, *Enredados* y *Tiana y el Sapo* no se podrían asociar con perfiles que aboguen por la plena igualdad entre sexos, pues en ningún caso sus protagonistas cumplen con pautas que les equiparen al sexo masculino, más dominante y con otro tipo de aptitudes.

1) Asimismo, en relación a la primera pregunta de si transmiten una imagen positiva las actuales *Princesas Disney*, esta obedecería a un planteamiento similar al de nuestra hipótesis, pues tanto en *Brave* como parcialmente en *Frozen*, debido a las características de Elsa, se podría decir que se ofrecen una imagen positiva de la mujer. En *Tiana y el Sapo*, Tiana sí que ejemplifica un modelo positivo a seguir, pero únicamente en lo relacionado a valores como el trabajo o la perseverancia y no en lo relativo a su relación con los hombres. Mientras que, tanto *Enredados* como Anna en *Frozen*, quedan al margen de una representación positiva de la mujer.

2) La segunda cuestión sobre si el sexo de quien dirige o elabora el contenido del filme afecta a la representación de la mujer lo observamos en las producciones con mayor presencia de mujeres, *Brave* y *Frozen*, que además reflejan de forma general una mayor equiparación entre hombres y mujeres.

3) Por último, aunque no podemos determinar que las producciones de *Princesas Disney* han evolucionado de forma general hacia una mayor igualdad de género, parece que, tal y como expone Maeda (2011), se ha conducido hacia una evolución que establece cambios entre, por ejemplo, *Blancanieves* (1939) con *Tiana y el Sapo*, o *La Sirenita* (1989) con *Brave* (2012). En el caso de *Enredados*, Rapunzel, aunque dista de una imagen libre de estereotipos de género, se diferencia de otras

princesas como *Blancanieves* (1939) o Bella (*La Bella Durmiente*, 1959) en tener un papel más activo en la trama, pues esta no espera dormida a ser rescatada.

Además, otro de los hitos que marcan esta evolución, al menos dentro de las películas seleccionadas es el hecho de que tanto Mérida de *Brave* (2012) como Elsa de *Frozen* (2013) no se les relaciona con ningún tipo de relación romántica, siendo Mérida la primera de las princesas en no tener pareja. Por su parte, Elsa es la primera en alcanzar el título de reina, lo que supone una mayor capacidad de mando y delegación de responsabilidades de la mujer, del mismo modo que en *Brave* es la madre de Mérida, la reina, la que concentra en sí todo el poder.

En definitiva, cabe preguntarse si los contenidos de ficción, tanto los destinados al público infantil como de otro tipo, deberían comprometerse a reflejar una imagen de la mujer equiparada plenamente a la del hombre, ya que los productos audiovisuales constituyen parte fundamental en la formación de estructuras sociales, pudiendo alcanzarse una mayor igualdad entre sexos no solo en la ficción, sino también en otros ámbitos de la vida pública.

BIBLIOGRAFÍA

Aguilar Carrasco, P. (1998). *Papeles e imágenes de mujeres en la ficción audiovisual. Un ejemplo positivo*. Comunicar 11, pp. 70-75.

Aumont, J. y Marie, M. (1990). *Análisis del film*. Paidós Comunicación.

De Barbieri, T. (1993). *Sobre la categoría género. Una introducción teórico-metodológica*. Debates en Sociología, 8.

Bandura, A. (1982). *Teoría de aprendizaje social*. Madrid: Espasa Calpe.

Berganza, M. R. y Del Hoyo, M. (2006). *La mujer y el hombre en la publicidad televisiva: imágenes y estereotipos (Women and men in television advertising: images and stereotypes)*. Zer, 21, pp. 161-175.

Correyero Ruiz, B. y Melgarejo Moreno, I. *Cine, música y valores: de Blancanieves a Tiana*. Universidad de Sevilla.

Díaz-Aguado, M.J. (2006). *Sexismo, violencia de género y acoso escolar*.

Propuestas para una prevención integral de la violencia. Revista de Estudios de Juventud, 73, pp. 38-57.

Echevarría, L. et al. (1987). *Factores psicosociales de la depresión en la mujer obrera casada: soporte social, identidad y depresión*. Psiquis, 8.

Eggermmt, S. (2006). *Television viewing and adolescents' judgment of sexual request scripts: A latent growth curve analysis in early and middle adolescence*. Sex Roles, 55, pp. 457-468.

England, D. E., Descartes, L. Collier-Meek, M. A. (2011). *Gender role Portrayal and Disney Princesses*. Sex Roles, 64, pp.555-567.

Espinar E. (2007) *Estereotipos de género en los contenidos audiovisuales infantiles*. Comunicar, 29, pp. 129-134.

Field, S. (1996). *El Manual del Guionista*. Madrid: Plot Ediciones.

Galán E. (2006). *Personajes, estereotipos y representaciones sociales. Una propuesta de estudio y análisis de la ficción televisiva*. ECO-POS, 9, n°1, pp. 58-81.

- Gila, J., Guil, Ana (1999). *La mujer actual en los medios: estereotipos cinematográficos*. Sevilla: Comunicar 12.
- Gómez B. (2005) *Disfunciones de la socialización a través de los medios de comunicación*. Razón y Palabra, 10. N° 44, abril-mayo.
- Greimas, A. J. (1987). *Semántica estructural*. Madrid: Gredos.
- Gubern, R. (1984). *Estereotipos femeninos en la cultura de la imagen contemporánea*. Anàlisi, 9, pp.33-40.
- Herrero, C. (2005) *Mujer y Medios de Comunicación: riesgos para la salud*. Universidad de Sevilla.
- Hyde, J.S. (1995). *Psicología de la Mujer*. Madrid: Morata.
- Kaplan, E. A. (1998). *Las mujeres y el cine; a ambos lados de la cámara*. Madrid: Ediciones Cátedra, S.A.
- Kuhn, A. (1991). *Cine de mujeres: feminismo y cine*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Lacroix, C. (2004). *Images of animated others: The orientalization of Disney's cartoon heroines from the Little Mermaid to the Hunchback of Notre Dame*. Popular Communication, 2, pp. 213–229.
- Lamas, M (1999). *Usos Dificultades y Posibilidades de la categoría género*. Papeles de Población, julio-septiembre, nº 21. Universidad Autónoma del Estado de Méjico.
- Leaper, C., Breed, L., Hoffman, L., & Perlman, C. A. (2002). *Variations in the gender-stereotyped content of children's television cartoons across genres*. Journal of Applied Social Psychology.
- López, I. (2003). *Coeducar para la conciliación de la vida familiar y laboral. Manual didáctico para el profesorado infantil (3-6 años)*
- Maeda, C. (2011). *Entre Princesas y Brujas: Análisis de la representación de las protagonistas y antagonistas presentes en las películas de Walt Disney*. Universidad de La Laguna.
- Marrades Puig, A. (2001). *Los derechos políticos de las mujeres: evolución y retos pendientes*. Valencia: Cuadernos Const. De la Cátedra Fadrique Furió Ceriol, nº 36/37.
- Mulvey, L. (1988). *Placer visual y cine narrativo*. Valencia: Ediciones Episteme, S. L.

Patiño Egas, K. (2011). *Representación de la mujer en las princesas de los filmes de Walt Disney*. Universidad de Quito.

Peinado Rodríguez M. (2012) *Enseñando a Señoritas y sirvientas: formación femenina y clasismo en el franquismo*. Madrid: Editorial Catarata.

Pérez Serrano, G. (1991). *El análisis de contenido de la prensa*. Madrid, UNED.

Pérez Rufí, J.P. (2009) *Desmontando al protagonista del cine clásico*. Quiasmo Editorial.

Propp, V. (1928). *Morfología de los Cuentos*. Editorial Fundamentos.

Simelio, N. y Forga, M. (2014). *Mujeres detrás de las cámaras en la industria española de televisión*. Anàlisi 50, pp. 69-84.

Thompson, T. L., & Zerbinos, E. (1995). *Gender roles in animated cartoons: Has the picture changed in 20 years?* Sex Roles, 32, pp. 651–673.

Otras webs utilizadas

Filmaffinity: <http://www.filmaffinity.com/es/main.html>

The Walt Disney Company: <http://thewaltdisneycompany.com/disney-companies>
Última consulta el 29/04/2015

Box Office Mojo:

<http://www.boxofficemojo.com/studio/?view=company&view2=yearly&yr=2009&p=.htm>

Princesas Disney España: <http://princesas.disney.es/>

Princesas Disney: <http://princess.disney.com.au/>

Disney Wiki: [http://es.disney.wikia.com/wiki/Elsa, la Reina de las Nieves](http://es.disney.wikia.com/wiki/Elsa,_la_Reina_de_las_Nieves)

Películas empleadas para el análisis

Tiana y el Sapo. Disponible en: <http://pelis24.com/peliculas-actualizadas/851-tiana-y-el-sapo-2009.html>

Enredados. Disponible en: <http://pelis24.com/peliculas-actualizadas/13259-enredados-2010.html>

Brave. Disponible en: <http://pelis24.com/peliculas-actualizadas/13661-indomable-2012.html>

Frozen. Disponible en: <http://pelis24.com/pelicula-latino/15635-frozen-el-reino-del-hielo-2013.html>