

03

PRINCESAS Y PRÍNCIPES EN LAS PELÍCULAS DISNEY (1937-2013). ANÁLISIS DE LA MODULACIÓN DE LA FEMINIDAD Y LA MASCULINIDAD*

IVÁN GÓMEZ BELTRÁN

Universidad de Oviedo
ivangom1@hotmail.com

Fecha de recepción: 27 de junio de 2017

Fecha de aceptación: 25 de septiembre de 2017

*Trabajo de investigación ganador del XX Premio SIEM de Investigación Feminista «Concepción Gimeno de Flaquer» (2017).

«Walt Disney descuidó decirnos que la libertad de Cenicienta no siempre termina a media noche».
Kay Stone (1975)

RESUMEN

En las últimas décadas, las representaciones que Disney ha realizado de la masculinidad y la feminidad se han actualizado tendiendo hacia formas más igualitarias que se alejan de los patrones tradicionales de sumisión femenina y heroización masculina. Sin embargo, estas tendencias coexisten con otras características asociadas a los modelos clásicos patriarcales en los que el amor romántico heterosexual es entendido como el organizador de las relaciones entre los géneros. Por esta razón, este texto supone una aproximación a las transformaciones que Disney, desde su surgimiento en los años veinte, ha realizado en sus representaciones fílmicas de los arquetipos de género en los cuentos de hadas, concretamente me refiero al príncipe azul y a la princesa. De acuerdo con esto, diferenciaré tres periodos cronológicos con los que agruparé las diferentes representaciones de género en relación a las olas del movimiento feminista y al contexto sociopolítico.

Palabras clave

Masculinidad, feminidad, Disney, arquetipos, género, cine.

ABSTRACT

In the last decades, representations of masculinity and femininity in Disney have tended to more egalitarian practices, trying to reject the traditional discourses of feminine submission and masculine heroification. Nevertheless, these tendencies coexist with the persistence of some characteristics related to classical archetypes, including romantic heterosexual love as a key component which organizes gender relationality. The main purpose of this paper is to present a synthetic approach to the transformations that Disney Company, since its foundation in the twenties, has made to its cinema representations of gender archetypes in fairy tales: the princess and prince charming. Thereby, three chronological periods will be differentiated, which will put in relation gender representations to the waves of feminist movement and socio-political context.

Keywords

Masculinity, femininity, Disney, archetypes, gender, cinema.

A lo largo del siglo xx, desde su constitución en 1923, Disney se ha convertido en toda una potencia económica que abarca un *target* comercial envidiable, tanto por su fidelidad como por su afianzamiento de generación en generación. La compañía ha creado su propio universo en base a múltiples soportes culturales que van desde los diferentes estudios cinematográficos y consiguientes películas a canales de televisión, *merchandising* (libros, peluches, muñecas, vajilla, puzzles...) e incluso parques temáticos, conformando así uno de los mayores imperios empresariales de la época contemporánea. Como empresa multinacional, busca obtener el mayor rendimiento económico posible y para ello explota los deseos, fantasías y modelos culturales más apropiados para satisfacer ideas preconcebidas de un público que abarca diversas generaciones, clases sociales y razas (Donapetry, 1998: 72). Sin embargo, constatar el carácter incuestionablemente capitalista de Disney parece entrar en contradicción con la aparente bondad y familiaridad con la que construye su imagen pública. Mientras que, por un lado, Disney se muestra implacable «when it comes to transforming childhood dreams into potential profits» (Giroux, 1998: 255), por otro, sus productos son considerados «as safe for children and a good investment for parents» (Bell, Haas y Sells, 1995: 4).

Ha sido a través de una continua y meticulosa labor de *marketing* publicitario por la que Disney ha podido asociar su imagen pública con toda una serie de valores relacionados con una concepción atemporal y apolítica de la inocencia infantil (Giroux, 1998: 258). Con esto, consigue desvincularse

INTRODUCCIÓN: IDEOLOGÍA Y GÉNERO EN DISNEY

de dos cuestiones: por un lado, de la carga negativa implícita en el juego de depredación capitalista; por otro, del componente negativo de «adoctrinamiento» que parece ir asociado a la idea de ideología. Este proceso ha sido definido por el crítico cultural Henry Giroux (1998: 257-258) como «the politics of innocence»:

Disney's strategic association with childhood, a world cleansed of contradictions and free of politics, represents not just the basic appeal of its theme parks and movies, but also provides a model for defining corporate culture separate from the influence of corporate power.

A través de esta estrategia de «desideologización» Disney rechaza mostrarse públicamente de acuerdo a una posición discursiva concreta sin que esto le impida servir como agente educativo de los/las más jóvenes. En palabras del autor Jack Zipes (1995: 210-211): «Disney came to represent the essence of the American ideology —its populism, Puritanism, elitism, and consumerism— and he felt that these values should be spread throughout the world by all his products». Tal y como se ha puesto de manifiesto en diferentes trabajos (Bell, Haas y Sells, 1995; Hurley, 2005; Donapetry, 1998), la pretendida «pedagogía positiva» de Disney no es más que una educación sesgada orientada a un público concreto: blanco, heterosexual, de clase media y que centra sus temáticas en el amor romántico heterosexual y la familia nuclear. Disney ha naturalizado estos valores al asumirlos como los únicos presentes de forma constante en todas las culturas humanas, y por lo tanto al considerarlos como universales, es decir, incuestionables.

Cada película de la factoría Disney debería ser entendida no únicamente como un conjunto de retazos pertenecientes a una cultura concreta, sino como productos que representan y también reproducen los valores, las creencias y los estereotipos de un determinado contexto social. Se trata de poner de manifiesto la influencia que estos textos tienen en la sociedad y a

su vez cómo son producto de la misma. Deben ser considerados como espejos de la realidad y como modelos en los que vernos reflejados/as (Kolbenschlag, 1994: 107). Desde los estudios culturales, autoras/es como María Donapetry (1998), Carolina Fernández (2004), Donald Haase (2004) y Jack Zipes (2011) han insistido en la necesidad de revelar la discursividad de los cuentos rechazando su consideración como entretenimientos fútiles para así comprender cómo reproducen las estructuras patriarcales. Reconocerlos como productos ideológicos heteronormativos supone afirmar la necesidad de analizar los cuentos y películas observando el modo en el que se articulan sus representaciones sociales de acuerdo a intereses económicos, políticos y culturales.

Esta comprensión de los filmes como «estructuras estructuradas» y «estructurantes» (Bourdieu, 2007: 86) permite valorar la manera en la que los cuentos toman modelos culturales presentes en un contexto social, sin olvidar que a la par sirven para reproducir y, por lo tanto, para perpetuar y legitimar arquetipos de género, sexualidad, raza y, en definitiva, configurar como normativas ciertas identidades. Las películas Disney narran historias sirviéndose de la contraposición entre los arquetipos masculino/femenino, es decir, modelos específicos de masculinidad y feminidad que son representados como los únicos legítimos en un contexto cultural concreto. Niños y niñas interiorizan ideales de género que deben ser comprendidos como formas discursivas hegemónicas que dan sentido a la práctica social y, por consiguiente, sirven para justificar la estructura desigual de género (Schippers, 2007: 93), al mismo tiempo que permiten la invisibilización de la diversidad racial, sexual o funcional. Es por esto que puede afirmarse que estas películas funcionan a modo de agentes de socialización de género (González-Vera, 2015: 3) en tanto que llevan a comprender la realidad de manera dicotómica y complementaria, en la que lo femenino representa la alteridad con respecto a la normatividad masculina.

Se ponen a su disposición una serie de discursos o repertorios interpretativos profundamente conservadores que, a pesar de haber sido modificados notable-

mente en las últimas tres décadas, continúan representando realidades sesgadas por temor a perder un importante sector de mercado. Gran parte de estos largometrajes persisten en la construcción de personajes masculinos en base al uso de la violencia, la dominación y el riesgo frente a personajes femeninos asociados a la debilidad, imprudencia, bondad y pasividad (Porto Pedrosa, 2010: 13). Las producciones clásicas de la primera época de Disney han asentado un modelo canónico (Zipes, 1995: 208) en el que los hombres cumplen el papel activo de héroes redentores que reinstauran el orden y vencen al mal, mientras que las mujeres ocupan un puesto pasivo, sumiso, carente de autonomía vital. Ellos son fuertes, atléticos, preparados para la acción y ellas son débiles, delicadas, patosas y dulces, perfectos objetos de deleite masculino a los que *les pasan cosas*.

56

A lo largo de las últimas décadas, múltiples estudios han insistido en que los cuentos y películas Disney refuerzan «the patriarchal symbolical order based on rigid notions of sexuality and gender» (Zipes, 2011: 19). Sin embargo, parece innegable que la representación de la masculinidad y la feminidad, dentro y fuera del cine de animación, ha evolucionado en mayor o menor medida acorde a las transformaciones socioculturales. La «fábrica de sueños» ha conseguido domesticar la tradición literaria traduciendo los textos clásicos al lenguaje cinematográfico y cultural de una época concreta (Ídem: 27). Con esto, lo que pretendo argumentar es que Disney, desde sus orígenes, se ha servido de los arquetipos de género y de su modulación histórica para mantener intacto su alto nivel de beneficios y reconocimiento social.¹

En este sentido, es fundamental reconocer la relevancia de los cambios culturales en el seno de las estructuras de género. En el siglo xx, el feminismo ha puesto en cuestión los pilares de la sociedad patriarcal, en especial de la feminidad hegemónica, ampliando con ello las posibilidades de vida de mujeres y hombres (Puleo, 1995: 73). Indudablemente, hechos como la introducción de las mujeres al mercado laboral norteamericano, el acceso a la educación y la progresiva decadencia de la familia nuclear tradicional transformaron los parámetros culturales que regían las relaciones de género y sus representaciones (Martínez y Merlino, 2012: 86). Así mismo, la masculinidad y los privilegios masculinos se vieron sometidos a una fuerte crítica que originó diversas respuestas, algunas de ellas de carácter reaccionario. El avance del feminismo fue comprendido por parte de la opinión pública conservadora como una corriente tóxica de pensamiento que estaba interviniendo en la masculinidad creando a un hombre feminizado, entendido como más sensible y débil, lo que supone uno de los principales temores sobre los que se funda la masculinidad hegemónica (Kimmel, 2008;

METODOLOGÍA

1. Es necesario recalcar que esta transformación debe ser entendida en dos sentidos: como una necesidad mercantilista para mantener a su público satisfecho y como el resultado de la lucha política incansable de diversos movimientos sociales para transformar las representaciones que se hacen de sus identidades, especialmente el feminismo y el movimiento LGTBI+.

Badinter, 1993; Gilmore, 1990). De este modo, parece lógico pensar que: «[i]f feminization is the primary force which orders masculinities then a social repositioning of the feminine will impact on that process» (Budgeon, 2013: 324). Al haberse producido una clara convulsión en el seno del privilegio masculino de mano de las pugnas feministas, las representaciones genéricas sufrirán como consecuencia una gran dinamización de sus formas y contenidos.

Masculinidad y feminidad se construyen de acuerdo con la jerarquización de lo *uno* sobre lo *alterno* —en terminología *beauvoiriana*— pero también en base a su relación y complementariedad. Esto es lo que la autora Mimi Schippers ha denominado «relacionalidad de género», es decir, un conjunto de características que establecen cómo deben articularse los géneros en relación al otro (Schippers, 2007: 91). De acuerdo con esto, me parece fundamental abordar el análisis conjunto de la figura de los príncipes azules y las princesas de acuerdo a tres periodos o etapas² que reflejan las principales transformaciones culturales producidas por las diferentes olas del feminismo y la situación económica y política norteamericana. En cada periodo se mencionarán los que se consideran que son los cambios discursivos más relevantes de la masculinidad y feminidad, y se aludirá a fragmentos o escenas de algunas de las películas que formarán parte del corpus de la investigación. No se pretende establecer un canon cerrado, sino más bien adentrarse en el análisis con una perspectiva global que permita vislumbrar líneas generales de modulación de los géneros.

Los periodos tratados son los siguientes: clásico, de transición y falso empoderamiento. El periodo *clásico* hace referencia a la época dorada de la compañía, ya que es en este momento cuando florece económicamente y, además, cuando asienta su modelo cinematográfico basado en princesas y príncipes y en su intensa e instantánea historia de amor. Para este apartado se han elegido las tres primeras obras: *Blancanieves y los siete enanitos* (*Snow White and the Seven Dwarfs*, 1937), *La Cenicienta* (*Cinderella*, 1950) y *La Bella Durmiente* (*Sleeping Beauty*, 1959). Todas ellas, princesas que comparten belleza y juventud, así como el interés por un príncipe salvador del que se enamoran a primera vista.

En segundo lugar, un periodo que puede ser definido como de *transición* en el que comienzan a asentarse los cambios producidos debido a la influencia de la segunda ola feminista en los años ochenta. La extensión del derecho al voto de las mujeres en gran parte de Europa y América, junto a su mayor poder de decisión y autonomía, contrastan con la especial fragilidad de la masculinidad a lo largo de los años setenta y ochenta, especialmente evidente a través del «movimiento mitopoético» norteamericano. Un periodo que se corresponde con un ligero aumento de la capacidad de acción del personaje femenino principal, pero en el que se mantiene su subordina-

2. Esta división tripartita es también utilizada por diferentes autoras/es que son recogidos en la bibliografía final y que insisten en la relación entre la evolución de Disney y las diferentes corrientes del feminismo.

ción a la figura del príncipe. Las películas que serán utilizadas en este análisis serán *La sirenita* (*The Little Mermaid*, 1989) y *La Bella y la Bestia* (*The Beauty and the Beast*, 1991), aunque algunos de los temas presentados podrían extenderse a otras producciones como *Pocahontas* (*Pocahontas*, 1995), *Mulán* (*Mulan*, 1998), *Hércules* (*Hercules*, 1997) y *Tarzán* (*Tarzan*, 1999).

Por último, la etapa más reciente y actual está marcada por la exigencia social de modelos animados que se alejen de las princesas clásicas sumisas y, por lo tanto, que muestren un mayor grado de empoderamiento. Es un periodo especialmente convulso, tanto por la progresiva relevancia mediática del feminismo y los movimientos de hombres por igualdad, como por las exigencias de diferentes colectivos por que Disney represente la diversidad racial y sexual. En este artículo me centraré en una de las que más influencia ha tenido en la actualidad, *Frozen: El Reino del Hielo* (*Frozen*, 2013), aunque también podrían considerarse otras películas como *Enredados* (*Tangled*, 2011) o *Brave (Indomable)* (*Brave*, 2012).

Periodo clásico: «eres tú el dulce ideal que yo soñé»

El título de este apartado se ha extraído de la archiconocida canción *Eres tú el príncipe azul* (*Once Upon a Dream*) interpretada en *La Bella Durmiente*, primero por la princesa Aurora en solitario y seguidamente junto al príncipe Felipe. Una de las ideas que pueden extraerse de esta melodía es la relevancia del amor romántico como canalizador de la complementariedad hombre/mujer y masculino/femenino. Este amor se basa en la idea de que ambos, príncipe y princesa, están destinados a amarse para el resto de sus vidas; son almas gemelas, partes de un conjunto complementario heterosexual y monógamo. El matrimonio es expuesto como el culmen de la autorrealización femenina basada en la inmanencia (Fernández Rodríguez, 1997: 136). Mientras que para ellos el amor y el matrimonio suponen complementar voluntariamente su vida con un modelo de mujer creado de acuerdo con sus intereses patriarcales, para ellas funciona como un «anestésico» que limita sus posibilidades de acción y de reacción frente a las penurias que viven (Herrera, 2014). El amor romántico y el matrimonio unirán a las parejas de los clásicos mostrando que la felicidad ansiada por las tres protagonistas depende, sin lugar a dudas, de la búsqueda y consecución de su «media naranja».

Dicho esto, parece oportuno apreciar un matiz diferente en la concepción que ellos y ellas tienen del matrimonio en Disney. Mientras que para las princesas es un deseo evidente del cual depende su felicidad y que se hace explícito constantemente a lo largo de las películas, para ellos es una opción vital más. Esto no quiere decir que ellos no persigan enamorarse; sin embargo,

ANÁLISIS FÍLMICO DE PRÍNCIPES Y PRINCESAS EN DISNEY (1937-2013)



existe una clara diferencia entre la manera en la que la narración expone la desesperación femenina frente al deseo/responsabilidad masculino. Tomaré como ejemplo la película *La Cenicienta*. En ella podemos ver como el padre del príncipe Felipe comenta con uno de sus consejeros más fieles su deseo de que su hijo le dé nietos. Para ello es necesario que abandone sus ideas románticas y que encuentre a una chica que le haga «sentar la cabeza» y casarse. Para el rey, la boda es un mero trámite para conseguir aquello que desea: tener nietos. Para el príncipe es encontrar a la persona con la que ser feliz. Sin embargo, para la princesa es la única manera de salir de la situación de abuso que está viviendo.

Otra cuestión que puede desprenderse del fragmento de canción es la idea de que aparentemente son las mujeres las protagonistas de la historia, las que «tienen la palabra». Si bien es cierto que Blancanieves, Cenicienta y Aurora son indiscutiblemente las protagonistas, al igual que en la mayoría de los cuentos de ha-

das de Disney a partir de los años treinta (Míguez, 2015: 45), debe tenerse en cuenta que su protagonismo no está vinculado a la posesión de una «voz propia» en la narración. Por el contrario, su protagonismo está asociado a la perpetuación de la estereotipia basada en la mujer en apuros y en el hombre salvador (González-Vera, 2015: 4). Las princesas son heroínas, pero no del tipo que se enfrenta a los obstáculos que se les presentan, sino más bien de aquellas que permanecen inmóviles y que aceptan sus destinos de forma absoluta. Son heroínas sufrientes o *suffering heroins* (Fernández Rodríguez, 1997), mujeres desamparadas, frágiles y pasivas que solo aceptan un posible cambio siempre y cuando proceda de la salvación a manos de los únicos capacitados para salvarlas: los príncipes.

Estas tres princesas son protagonistas, pero en ningún caso mueven la narración, es decir, la historia no avanza de acuerdo con sus acciones, más bien avanza a pesar de su parálisis. Las princesas son personajes a los que les suceden cosas mientras que los príncipes

aportan acción y resolución a la narración. En cierta manera, podría afirmarse que ellas son mera decoración, un ornamento que aporta belleza mientras que ellos son necesarios para restaurar el bien: «[t]he young women are like helpless ornaments in need of protection, and when it comes to the action of the film, they are omitted» (Zipes, 1995: 205).

Las tres aparecen vinculadas al espacio doméstico, el cual conocen y dominan a la perfección. El discurso de la domesticidad, con su comprensión naturalista de la realidad, anclaba a la mujer a una posición de subordinación (Nash, 2006: 42) en la que se convertía en una figura patriarcalmente ensalzada: el «ángel del hogar». Por el contrario, los príncipes aparecen ligados al espacio público y en ningún caso son relacionados con tareas domésticas o espacios culturalmente feminizados. La complementariedad de los modelos patriarcales requiere que a un bello y virtuoso «ángel» le corresponda un aguerrido y valiente guerrero que lo proteja de los males del mundo. Esta complementariedad se da a través de una estricta jerarquización de género en la que, como explican Elizabeth Bell, Lynda Hass y Laura Sells (1995: 10), Disney «mitologiza» a las mujeres y «memorializa» a los hombres. Ellos son dignos de ser recordados por su estatus y sus hazañas; ellas, únicamente por su belleza —Blancanieves y Aurora— o por su absoluta entrega a la esperanza en el amor y salvación —Cenicienta—. La poca, por no decir nula, presencia de los príncipes no debe ser interpretada, en mi opinión, como una invisibilización de la masculinidad de los hombres puesto que está representada a través tanto de su evocación desde lo femenino hegemónico como desde su encubrimiento como salvadores y redentores del mal.³

60

La masculinidad aparece aquí representada como un ideal femenino, puesto que toma forma desde el punto de vista de las princesas que son las que cantan al amor. Sus vidas dependen de un hombre, entendido como un ideal específico, como una forma hegemónica de masculinidad que se sostiene de acuerdo con la complicidad y hegemonía con/sobre lo femenino. A pesar de que los príncipes azules ocupan poco tiempo del metraje, su papel en la narración es fundamental: son redentores del mal (Donapetry, 1995: 39), los encargados de restablecer el orden natural y el equilibrio existente entre el bien y el mal.

Su participación no solo sirve para desenredar el nudo narrativo, sino que además aporta sentido a la vida de la princesa para así hacerla completamente feliz. Blancanieves abandona el castillo de su malvada madrastra para irse a vivir con su amado, al igual que Cenicienta y Aurora. Para que esto se pueda producir, la reina Grimhilde, Lady Tremaine y Maléfica son ajusticiadas por una o varias figuras masculinas que logran imponer el orden, bien a través del asesinato, bien mediante la imposición de la justicia por otros medios. La idea de orden esta mediatizada por su carácter androcéntrico, en el que los altercados e inestabilidad están asociados al abuso de poder por parte de muje-

3. Utilizo la expresión «masculinidad de los hombres» estimulado por las reflexiones de Jack Halberstam en su obra *Masculinidad de las mujeres* (2004) originalmente titulada *Female Masculinity* (1998). Los comportamientos y actitudes de las malvadas pueden ser leídas de acuerdo a lo que Mimi Schippers (2007) denomina «paria femininities» o «feminidades paria», esto es, cualidades culturalmente asociadas con la masculinidad hegemónica que son performadas por mujeres sin que eso devenga en ser consideradas mujeres masculinas.

res. Una suerte de *hybris*, de soberbia frente a la (omni)potencia masculina que se siente amenazada ante la imagen de una mujer con poder por considerarla, en cierta manera, castradora (Wulff, 1997: 80-81). El príncipe azul es ante todo un héroe que debe ponerse en relación con el modelo masculino imperante en la sociedad norteamericana.

[Un héroe] cuyo destino es luchar, repitiendo de nuevo la vieja historia del «gran héroe americano» que representa algunos de los valores de la sociedad norteamericana basados en el poder individual y el logro personal, «el hombre hecho a sí mismo», el sometimiento al líder, así como las ideas imperialistas y la defensa de la necesidad de la resolución violenta de los conflictos debido al gran peso de la industria armamentística en la economía del país. (Digón Regueiro, 2006: 8)

El príncipe azul utilizado por Disney ha de ser un hombre con capacidad para proteger y proveer de todo lo necesario a su familia (Gilmore, 1990: 44). Debe ser valiente, resistir a los contratiempos y confiar en su capacidad para solucionarlos (Bonino, 2000: 48). Debe estar preparado para enfrentarse a brujas malvadas, dragones o madrastras egoístas que manipulan y alteran la realidad a su antojo para obtener sus objetivos. Su aspecto físico y su indumentaria van encaminados a reafirmar de forma continua su carácter «activo» para así alejarse del «estatismo» que define la pasividad femenina. En este sentido, si prestamos atención a la manera en que aparecen por primera vez en pantalla, se puede comprobar cómo los tres príncipes clásicos son asociados a una actividad física característica de su nobleza: montar a caballo.

Junto a su papel de héroe se desarrolla el de juez. El príncipe azul participa de procesos de selección en los que tiene todo el poder para elegir o decidir quién será su amada frente a la falta de autonomía de las princesas. En este sentido, son claros los ejemplos del *bride-show* o *shoe-test* de Cenicienta (Fernández Rodríguez, 1997: 110). El príncipe ha de elegir de entre todas las doncellas casaderas del reino la que será su esposa, pero, además, una vez conoce a Cenicienta, él decide cual será la prueba que tendrá que pasar para ser reconocida como su esposa. No basta con buscar a la joven, hay que ponerla a prueba con un zapato diminuto de cristal para que así sea ella quién demuestre que es válida para ocupar el corazón del príncipe. Él, debido a su estatus social y condición como hombre, no necesita nombre ni validarse ante el público como un pretendiente adecuado; la princesa, sin embargo, en su doble consideración como heroína sufriente y como mujer, debe mostrar que es la legítima esposa de su ansiado príncipe.

MODELO DE TRANSICIÓN: «VINCIT QUI SE VINCIT»⁴

Este periodo puede situarse cronológicamente en torno a la década de los ochenta y noventa, fuertemente influenciado por el movimiento feminista a nivel externo y por el fallecimiento de Walt Disney en 1966 en lo relacionado con la compañía. El modelo de transición toma como punto de referencia a las princesas y príncipes clásicos, cuyos rasgos modela y presenta algunos nuevos, pero sin perder el fuerte arraigo sexista. Para comprender estos cambios me centraré primeramente en la imagen de una «nueva mujer» aparentemente más autónoma e independiente que sus predecesoras, pero que aún presenta una complicada y contradictoria lectura feminista. A la par, se expondrán los que considero que son los dos discursos más habituales en relación con la masculinidad en este periodo: por un lado, una masculinidad blanda o *soft men* surgida en los años noventa y, por otro, una masculinidad traumatizada por los cambios sociales que parece necesitar ayuda en la transformación y recuperación de su verdadera esencia.

62 De los dos filmes seleccionados, *La sirenita* ofrece el ejemplo perfecto de cómo el amor romántico sirve en estas películas para aplacar el incipiente deseo de autonomía y la capacidad de actancia de las princesas de este periodo. También es evidente la mayor participación del príncipe azul en la narración, así como la posesión de un repertorio emocional más completo, aunque esto no entra en contradicción con su papel redentor. Por otro lado, *La Bella y la Bestia* servirá para ejemplificar el impacto social que el feminismo ha tenido a lo largo de los años ochenta y noventa en la vida y las identidades de muchos hombres. La representación de Bestia será interpretada de acuerdo con un contexto social que rechaza un modelo de masculinidad arcaico pero que continúa apelando a una esencia masculina «positiva». Para ejemplificar este discurso me referiré al Men's Mythopoetic Movement surgido en los años noventa, periodo en el que la política norteamericana giraba hacia la construcción de una masculinidad patriótica y conservadora durante el mandato de Ronald Reagan (Giroux, 1995: 50).

Medio siglo después del estreno de *Blancanieves*, la sociedad había sufrido profundos cambios que hacían inviable la presentación de los mismos arquetipos de género que se encontraban en los primeros clásicos (Martínez y Marlino, 2012: 85). Como han anotado buena parte de las/los académicas/os en relación a este momento histórico, la segunda ola del feminismo, a través del análisis de las opresiones que afectaban a las mujeres, influyó considerablemente en la transformación y ampliación del arquetipo de mujer imperante hasta la Segunda Guerra Mundial (Humm, 1992: 53). De acuerdo con esto, Ariel y Bella son la representación que Disney realiza de una mujer acorde a los nuevos tiempos (Míguez, 2015: 49).

Ambas comparten algunas características que las definen en su diferencia con sus ya comentadas predecesoras. En primer lugar, no son caracteres

4. «Dos veces vence el que se vence a sí mismo». Traducción de la inscripción que se puede leer en la vidriera que se muestra al inicio de la película *La Bella y la Bestia*.

planos y anodinos que solo parecen desarrollarse en el espacio doméstico; por el contrario, presentan inquietud por conocer qué les rodea y por transgredir las normas sociales. Ambas quieren vivir experiencias nuevas, salir de su rutina diaria, transgredir el espacio conocido e ir más allá.⁵ Debido a este deseo de liberación, son consideradas «raras» en su entorno social, ya sea por su propia familia en el caso de Ariel, o por la totalidad de la villa en la que reside, como Bella. Este hecho hace que desde el inicio sean presentadas ante el público como personajes incomprensidos, lo que facilita que, especialmente las espectadoras, empaticen con unos personajes que reflejan sus propias vivencias como mujeres en un contexto de progresiva flexibilización patriarcal. Sin embargo, a pesar de esta «ampliación» de los modelos de mujer a lo largo de las películas, las posibilidades vitales de ambas protagonistas se ven considerablemente reducidas por la aparición en escena de su príncipe azul: «[s]i bien en estos años las heroínas de la factoría ganaron en resolución e independencia, la preeminencia de los protagonistas masculinos y la adecuación a los designios paternos o de sus compañeros siguió estando presente» (Míguez, 2015: 50).

Esta interrupción de la liberación femenina es especialmente clara en *La sirenita*. Si en un principio la canción interpretada por Ariel, *Parte de tu mundo*, sirve para hacerle entender al público su ansia de exploración y conocimiento, tras ver por primera vez al príncipe Eric la letra de la melodía varía hasta el punto de que la princesa afirma que quiere «formar parte de él», en referencia al mundo del príncipe Eric. Indiscutiblemente, el deseo de conocimiento y de exploración de lugares desconocidos está presente antes de la aparición en pantalla del príncipe, pero no es hasta el momento en el que Ariel lo ve por primera vez cuando toma la decisión definitiva de abandonar su asfixiante vida.

El príncipe y el amor romántico interrumpen —anestesian, usando el concepto ya mencionado de Coral Herrera (2014)— la liberación femenina. Es el amor por el príncipe, igual de instantáneo que en los clásicos, el que estimula y mueve a la protagonista a enfrentarse a la autoridad de su padre, Tritón, y a sacrificar su vida en el mar por «un par de piernas» que le permitan vivir en la superficie: «[o]nce she meets the prince, her curiosity is minimized and her drive becomes externally motivated rather than self-directed» (Sells, 1995: 180). Está dispuesta a entregar su voz, su cola de sirena y, por consiguiente, aquello que la conecta con su familia por vivir con un príncipe al que desconoce, puesto que aún no ha intercambiado ni una palabra con él.

A través de esta instrumentalización del amor romántico, Disney también «sanitizes the costs of women's access to the "male sphere by vilifying women's strength and by erasing the pain that so often accompanies "passing"» (Sells, 1995: 176). Ariel acepta con determinación todas las desgracias que su decisión le provoca en una reiteración del ideal de la «heroína sufriente» que, a diferencia de Blancanieves, no espera a ser salvada, aunque al final lo sea. El amor es para ellas un objeto de valor de base, mientras que para ellos lo es de uso (Martínez y

5. Ariel finaliza la canción *Parte de tu mundo* con las siguientes palabras: «Cuándo me iré, quiero explorar, sin importarme cuándo volver, el exterior, quiero formar, parte de él». Por otro lado, Bella al inicio de la película ya deja clara su posición al mencionar cuán aburrida y repetitiva considera su vida en la que únicamente los libros sobre romances le permiten viajar a otras realidades: «Esta es, mi pequeña aldea, un lugar, cada día igual. (...) Lugares lejanos, aventuras, hechizos mágicos, un príncipe disfrazado...»

Marlino, 2012: 87-88), es decir, para Ariel —al igual que las princesas clásicas— es un hecho fundamental que condiciona la decisión de abandonar «su mundo»; sin embargo, para Eric la elección de estar con la joven no le supone ninguna desgracia ni problema asociado, sino una muestra de su autonomía.

Eric representa una masculinidad menos rígida que la de sus predecesores. En cierta manera, es un *soft men*,⁶ un nuevo hombre que se ha adaptado con cierta normalidad a los cambios mencionados en la esfera sociocultural, pero que no por ello abandona los rasgos definitorios —ni los privilegios— de la masculinidad tradicional: el papel redentor y activo. El príncipe Eric está considerablemente mejor construido, filmicamente, que los príncipes clásicos y no hay que olvidar que tiene nombre, algo no muy habitual hasta el momento. Ha aprendido a moverse en la nueva situación social e incluso acepta que Ariel le salve la vida en un momento dado. Su masculinidad «benévola», «blanda», se contrapone al padre de la sirena, Tritón, que representa la ley patriarcal que oprime las opciones vitales de las mujeres y las mantiene en la minoría de edad. *La sirenita* sirve entonces como metáfora del paso de la adolescencia a la vida adulta, en el que Ariel es presentada como un objeto de cambio (Donapetry, 1998: 85) entre Tritón y Eric. Lo que hace que Eric sea percibido como un «hombre nuevo» más sensible, emocional y masculino es su contraposición fílmica con el rígido y sobreprotector Tritón y su redención del mal encarnado por la transgresora Úrsula.

64

Junto a la figura de la «nueva mujer» y el «hombre blando», se encuentra otra modulación del discurso de la masculinidad presente en Disney, especialmente en la película *La Bella y la Bestia* y con claras reminiscencias en *Tarzán* y *Aladdín* (*Aladdin*, 1992). La transformación del príncipe Adam —aunque en la película no se especifica su nombre— en Bestia refleja la dificultad que muchos hombres estaban experimentando para adaptarse a la nueva situación social. El «deber ser» masculino les interpela ahora de formas diferentes que en décadas anteriores, lo que provoca un desconcierto que se hace patente en la configuración de la historia y los personajes de *La Bella y la Bestia*.

El discurso sobre la masculinidad impuesto por Disney en este largometraje debe ser entendido de acuerdo con la compleja situación social, política y económica norteamericana que había contribuido a fomentar la idea de la «crisis de la masculinidad». El discurso político sobre el que se asentaba la masculinidad girará durante el gobierno de Ronald Reagan hacia la recuperación de los valores familiares tradicionales en una sociedad que había sido «emasculada» debido a la excesiva debilidad del Estado al ceder ante las exigencias del feminismo (Hernández López, 2013: 196). El declive económico de los años ochenta servirá de excusa perfecta para que muchos hombres, al haber perdido su posición social privilegiada, carguen contra el feminismo y la nueva situación política y pública de las mujeres (Faludi, 2006: 79).

En esta línea se encuentra el llamado Mythopoetic Men's Movement surgido en los años ochenta y noventa en Norteamérica y que asienta sus orí-

6. Robert Bly en su obra *Iron John: A Book about Men* (1990) utiliza el concepto *soft men* para referirse a un hombre feminizado por el empoderamiento femenino. Su obra va encaminada a tratar de estimular a los hombres en la búsqueda y recuperación de su esencia masculina dejando atrás la debilidad y falta de energía provocadas por los cambios sociales. En este texto haré uso del concepto, no de acuerdo con el victimismo del movimiento mitopoético, sino para referirme a un personaje que se aleja del patrón normativo masculino y que por lo tanto posee un mayor espectro emocional manteniendo rasgos hegemónicos.

genes en la obra de Robert Bly, *Iron John*, publicada en 1990. Dos son las ideas sobre las que este movimiento estructura su actividad teórica y política: la consideración de que el feminismo ha posicionado tradicionalmente a las mujeres como las víctimas y a los hombres como los verdugos, y la afirmación de la existencia de una esencia masculina cargada de connotaciones positivas que debe ser recuperada. Tomaré como referencia las palabras de uno de sus máximos exponentes, Shepherd Bliss (1995: 303), en las que evidencia la urgente necesidad de retrotraerse en el tiempo para recuperar la esencia masculina previa a la aparición de movimientos y políticas que la desviaron:

Rather than trying to imitate women or become «honorary women», the path I suggest is to overcome Toxic Masculinity and recover the Deep Masculine, which lies at the base of each man. The Deep Masculine is within him and within the legacy of positive male ancestors who have gone before and taken responsibility for families, tribes, villages, and entire peoples.

Al comprender sus palabras de acuerdo con la narración propuesta por Disney, puede aducirse que tanto el príncipe egoísta y vanidoso como Gastón personifican esa masculinidad tóxica que menciona. Sin embargo, ambos son percibidos por el público de manera diferente. Gastón simboliza la respuesta antifeminista que demandaba insistentemente la vuelta de la mujer al espacio doméstico. Es el hombre que actúa a través de la intimidación y el acoso hasta el punto de hacer que el/la espectador/a vean a Bestia como una elección más adecuada (Jeffords, 1995: 170). Bestia, por su parte, representa al hombre que admite la presencia pública de las mujeres pero que desea conservar espacios aislados y diferenciados que mantengan a lo femenino alejado de lo masculino (Kimmel, 2005: 73-74). Bestia es la exteriorización del mal masculino, es el monstruo contenido que necesita de la implicación social para así salvarse a sí mismo: «for the Disney writers, the Beast is as much a prisoner in his castle as is Belle» (Jeffords, 1995: 168). Más específicamente, lo que se presenta claramente en los textos del periodo transicional es el rechazo a una forma de hipermasculinidad (Giroux, 1999: 101) presentada en oposición a formas blandas de la misma. El «hombre blando» o *soft men* —el príncipe tras liberarse de la maldición— y el «hipermasculino» —Gastón y Bestia— son utilizados para exponer de manera clara la dificultad que entraña para los hombres digerir la progresiva pérdida o reajuste de parte de los privilegios que poseían.

La necesidad de exhibir la masculinidad y sus problemáticas y hacerlas centrales en la narración supone la evidencia perfecta de que la manera en la que muchos hombres experimentaban su identidad se había hecho más inestable que a principios de siglo.⁷ Si en el modelo clásico los príncipes desempeñaban el papel de redentores, en el periodo transicional esta face-

7. Puede tomarse como ejemplo la mayor exposición física de los príncipes o personajes masculinos principales. Si en los clásicos eran atléticos, pero no excesivamente musculados, la fragilidad de la masculinidad de los años ochenta requerirá de demostraciones más evidentes de fuerza y potencia sexual. Son personajes que muestran claramente sus músculos e incluso cuerpos semidesnudos. Este es el caso de Bestia y Gastón, pero también de Aladdin y Tarzán.

ta se verá complementada por su centralidad narrativa, tanto por su mayor aparición como por que la historia girará en torno a sus problemas y las soluciones propuestas: «no one can be free until men are released from the curse of living under the burdens of traditional masculinities» (Jeffords, 1995: 171). Los sirvientes del príncipe, Bella, su padre e incluso toda la villa dependen de que Bestia consiga su objetivo; el bienestar social depende, por tanto, del bienestar de Bestia (Jeffords, 1995: 172).

Dicho esto, la narración no se sirve únicamente de la contraposición Gastón/Bestia para guiar al público a comprender la elección de la princesa, sino que además recurre al habitual imaginario femenino de la entrega y dedicación absolutas. Bella es la encarnación del discurso que fundamenta la fantasía femenina de la capacidad transformadora del amor (Kimmel, 2008: 257). La princesa quiere un hombre que sea un proyecto al que dar forma y sacar brillo, al que educar y enseñar a amar. La abnegación y la ética del cuidado femenino, entendidas patriarcalmente como la entrega total de la mujer al hombre, se expresan aquí a través de la dedicación absoluta a la transformación de su príncipe para así conseguir amoldarlo a sus estándares románticos. En cierta manera, al bajar de los altares en los que el príncipe azul se encontraba en los clásicos como *Blancanieves*, los protagonistas de este periodo serán caracterizados de acuerdo con su vulnerabilidad y humanidad y por tanto con capacidad de errar, pero también de evolucionar.

66

El héroe americano ya no tenía efectividad, había perdido su poder embriagador y era necesario tornar su caracterización haciéndola más vulnerable. La paradoja parece evidente: el hombre debe dejar de ser un monstruo masculino sin dejar su masculinidad a un lado. Lo que aquí se pone de manifiesto es el temor a la «feminización» de la vida pública y social, el miedo a la pérdida de poder y de los espacios de autoridad masculinos. Este hombre perdido en los nuevos tiempos de acuerdo con el discurso mitopoético necesita ayuda para explorar su lado emotivo y rechazar en cierta manera la realización de cualquier autocrítica que cuestione su identidad (Jeffords, 1995: 165).

Las últimas producciones de la «fábrica de sueños» han avivado los debates sobre la aparente transformación de los arquetipos de género presentes en las películas Disney. Especialmente llamativo es el caso de uno de sus últimos éxitos comerciales, *Frozen: El Reino del Hielo*, película sobre la que se han escrito decenas de artículos que, bien la encumbran como una producción feminista, bien la acusan de incidir de nuevo en los modelos clásicos. En este apartado me centraré en algunos argumentos que se han aportado en el debate, haciendo referencia a aspectos concretos relacionados con la agencia femenina, la presencia del amor romántico, la insistencia

MODELO CONTEMPORÁNEO O DEL FALSO EMPODERAMIENTO: «LIBRE SOY»⁸

8. Canción principal de la película *Frozen: El Reino del Hielo* en su versión para América Latina.

en la dualidad *soft men*/masculinidad tóxica y la importancia concedida al humor.

Primeramente, he de comenzar por lo que, considero, sí es una novedad en las temáticas tratadas en las películas de animación: una relación positiva entre hermanas. La unión de Elsa y Anna representa la sororidad, un vínculo que parece romper el aislamiento femenino al que estaban sometidas princesas como Blancanieves, Ariel o Rapunzel (Míguez, 2015: 55). El amor desinteresado que se profesan sirve como desencadenante y cierre de la historia, y su tibio enfrentamiento no es entendido de acuerdo con la tradicional rivalidad femenina —Blancanieves y la reina Grimhilde—, sino como una disputa condicionada por su estrecha relación. Si bien es cierto, su vínculo no solo muestra la alianza entre mujeres, sino que además sirve para establecer una dualidad narrativa entre la «mujer clásica Disney» y la nueva «heroína antagonista». Elsa y Anna participan de la narración representando roles diferentes y complementarios. Ambas son necesarias para una historia que ha pretendido ser comercializada y publicitada como una auténtica declaración feminista.

Por un lado, está Anna, una mujer joven e inocente, excéntrica, abrumada por la sensación de soledad a la que está sometida desde pequeña y con la necesidad y deseo de encontrar al hombre de su vida, tal y como especifica en una de las canciones que interpreta.⁹ Esta descripción sería injusta si no me refiriera también a su vitalidad, afectividad, sentido del humor y empeño en salvar a su hermana. Características, todas ellas, que la convierten en un personaje entrañable, fácilmente asimilable por su vulnerabilidad, cabezonería y en definitiva por su infantilismo. Anna es un personaje que es asimilado por el público en su constante referencia al modelo clásico de princesa.¹⁰

Con respecto a la relación que se establece entre Anna y el amor romántico, algunas autoras han afirmado que este personaje y su mala experiencia con Hans sirven precisamente para romper con el modelo clásico. Desde esta perspectiva, Disney trataría de promover formas más igualitarias de relación mostrando las consecuencias de casarse con un desconocido. Una de las escenas que trata de reflejar esta transformación o actualización del amor romántico es aquella en la que Anna le cuenta a Kristoff su intención de casarse y pasar el resto de su vida con un hombre al que acaba de conocer. La reacción de incompreensión del joven —que canaliza la del público— se muestra a través de preguntas como: «Espera, ¿te comprometiste con un hombre al que acababas de conocer?»; y a continuación: «¿Nunca te han dicho que no te fíes de los desconocidos?».

Es indudable que Kristoff pone en cuestión la decisión de Anna y que su cuestionamiento es el producto de la consideración contemporánea sobre el modelo clásico de Disney. Sin embargo, considero que esta escena debe comprenderse en su contexto narrativo para así valorar si, efectivamente, sirve para desarticular el amor romántico. En primer lugar, debido a

9. Concretamente me refiero a la melodía *Por primera vez en años* en la que Anna muestra su entusiasmo por la apertura de las puertas del castillo real después de muchos años.

10. No hay que olvidar que se enamora de Hans y acepta su petición de matrimonio tras haber hablado con él unos minutos y que ambos cantan al amor al igual que sus antecesoras Aurora, Ariel o Bella.

la descripción de Anna como impetuosa y excéntrica, el público no espera de ella que tome decisiones racionales, sino emocionales. Es un personaje que parece narrarse de acuerdo a la premisa de que no debe tomarse en serio (Afshan, 2014); una niña que no ha madurado y que por lo tanto, no comprende ni los riesgos ni las implicaciones de sus decisiones. Lo que se pone en cuestión es a la propia Anna, no las decisiones que ha tomado. En segundo lugar, es paradójico que sea precisamente Kristoff el que le recrimina su decisión de casarse con un desconocido, cuando ambos acabarán juntos al final de la película en otra muestra de amor instantáneo, aunque no ya de «amor a primera vista». Esta escena, por tanto, carece de determinación. Es un intento de actualizar el modelo clásico y no de subvertir la jerarquía de género en la que se ampara el amor romántico. Por mucho que se cuestione a Anna a través de Kristoff —en el papel tradicional de juez—, al final del filme, tras pocas horas juntos, la audiencia comprende que esta pareja representa el «verdadero amor» tan esencial y heteronormativo como el clásico.

Otro punto importante en esta y otras películas de la nueva generación Disney es el uso del humor como característica que sirve de vehículo a la narración. En concreto, su uso en *Enredados* y *Frozen* ha sido considerado como un intento de desestabilizar los parámetros clásicos patriarcales de la representación Disney (Míguez, 2015: 55; Aguado y Martínez, 2015: 58). Si bien es cierto que, en muchos casos, la compañía parece burlarse de sus propios estereotipos, también creo necesario reflexionar sobre la posibilidad de que el humor sirva para soterrar muchos de los discursos que siguen presentes sobre el amor romántico y el binarismo de género. De esta manera, entiendo que el humor no es necesariamente un acto que pretenda la burla; es más, vincular la burla a la subversión de un modelo es, ante todo, arriesgado. El humor que Disney utiliza está anclado precisamente en los estereotipos de género para así tener un mayor impacto en el público. Anna ejemplifica este punto a la perfección. La desesperación cuando Elsa no quiere/puede construir un muñeco de nieve con ella; el momento en el que

trata de escalar un muro ante la atónita y burlesca mirada de Kristoff; e incluso la escena en la que conoce a Hans. Todos ellos son momentos marcados por la excentricidad femenina. La narración se sirve de la referencia al arquetipo femenino basado en la debilidad, la histeria y la desesperación por el amor. El humor en Disney debe ser entendido en muchas ocasiones, a mi parecer, como «humor de género».

Pasaré a continuación a hablar de Elsa, que puede ser entendida como el personaje opuesto/complementario de su hermana. Una joven definida por las características con las que se describe el hielo en la canción inicial del filme: «bello, poderoso, peligroso y frío». La personalidad de la reina es completamente opuesta a la de su hermana: su carácter es profundamente contenido e introvertido, probablemente porque su infancia ha estado marcada por la soledad, el confinamiento y el autocontrol. A lo largo de la historia puede comprobarse cómo Elsa es una mujer caracterizada por la autoculpabilización resultante de no saber dominar sus poderes. Ha sido obligada por sus propios padres a recluirse y contener aquello que marca su identidad, tanto física como psicológicamente. Sus habilidades sobrenaturales son las únicas muestras de poder —descontrolado— que realiza a lo largo de la película. Debido a la mala gestión de sus emociones, Elsa crea los problemas que suponen el nudo de la narración, pudiendo ser considerada como una heroína antagonista: «an ultimate heroic character that inadvertently provides obstacles the protagonist must overcome before the movie can end happily-ever-after» (Feder, 2014).

Elsa no es una «heroína sufriente» al modo clásico, ya que no permanece pasiva ante la narración; sin embargo, la decisión que toma para solucionar sus problemas es huir, abandonar sus responsabilidades y autoexiliarse, algo que puede ser entendido de acuerdo con el discurso canónico de la abnegación femenina: Elsa huye para no causar daño a sus seres queridos. La famosa canción *Suéltalo*, en inglés *Let it go*, marca un falso momento de liberación en su vida. Esta escena ha sido considerada erróneamente como un ejercicio de empoderamiento en el que ella toma la decisión de liberarse

de las ataduras impuestas por sus padres y las obligaciones del reino. En este sentido, Disney expone una comprensión neoliberalista del feminismo *mainstream* contemporáneo. El empoderamiento no debe consistir en que una mujer adquiera libertades de forma individual, sino en que las mujeres, como conjunto político múltiple, posean la autoridad y autonomía necesarias para poner en cuestión y subvertir las estructuras de género que las oprimen.

Pero además, Elsa no está ejerciendo su derecho a vivir su vida como considere, algo muy legítimo, sino que está huyendo y esto es algo que los personajes masculinos principales no tienen costumbre de hacer. Tal y como menciona Dani Colman (2014): «self-expression is one thing, but *Frozen* seems to be equating that with resolutely avoiding responsibility for your actions, and to be advocating both equally». Es más, si el motivo de Ariel para enfrentarse a su padre había sido el descubrimiento de su amor por el príncipe Eric, en el caso de Elsa su agencia se ve más limitada. La joven expone públicamente sus poderes sin desearlo, tanto por la insistencia de su hermana como por su falta de autocontrol.

Otro punto al que se ha prestado atención es la importancia concedida a la salud mental o bienestar emocional (Feder, 2014). De acuerdo con este argumento, el nudo central de la película es el «empoderamiento» de Elsa en tanto que consigue sobreponerse a las dificultades causadas por la inestabilidad e inseguridad que le provocan sus habilidades mágicas (Thomas, 2014). Habiendo rechazado el uso del concepto de empoderamiento, tal y como pretende ser formulado en *Frozen*, me parece fundamental reflexionar sobre cómo siempre son ellas las representadas de acuerdo con la inestabilidad emocional «propia de su sexo», mientras que ellos son racionales y lógicos.

Los príncipes no presentan las dimensiones emocionales que sí son visibles en las heroínas y esto podría ser entendido como una carencia en la representación de la masculinidad. Sin embargo, si analizamos el contenido de la narración en base a las relaciones de género, lo que podemos observar es que, mientras

ellas son percibidas como inestables en el plano emocional, ellos son sensatos y prácticos. Indudablemente, Elsa supera los obstáculos que se le presentan, pero no debe olvidarse que son producidos por sí misma y por su inestabilidad emocional —entendida como propia de su género—. En el lado opuesto se encuentra Kristoff, que personifica la sensatez y la racionalidad propias de todo príncipe azul. En este sentido, creo necesario analizar detenidamente los diferentes espacios emocionales y la manera en la que se articulan en la narración en función del género. En concreto, me parece necesario desarticular los discursos culturales que dan pie a que la emocionalidad de los personajes femeninos sea entendida como fragilidad y como la causante de sus problemas, frente a la racionalidad y sensatez de los príncipes, que les otorga fortaleza.

Otro de los aspectos que parecen tener continuidad es la dualidad «hombre blando» y masculinidad tóxica, encarnadas por Kristoff y por el falso príncipe Hans. Al inicio de la narración, con el objetivo de mostrar a la audiencia la idea ya mencionada de «poner a prueba el amor», las características que presentan ambos parecen invertirse de acuerdo con el modelo clásico: mientras que Kristoff es rudo y no tiene los modales habituales de un príncipe, Hans es atento, educado y todo un caballero. Sin embargo, al final de la película puede comprobarse cómo, mientras que el primero es genuinamente un buen hombre, el segundo es un vanidoso e interesado que busca única y exclusivamente poder. Hans representa la masculinidad tóxica que se aprovecha del modelo clásico, de esa fantasía romántica en la que las mujeres más inocentes parecen seguir creyendo. El príncipe azul de linaje ya no tiene cabida, ahora lo que se trata de representar es a un «hombre corriente» alejado de la nobleza. La presencia de los príncipes en la narración ya no servirá para limitar la autonomía femenina, sino que más bien tendrá un efecto potenciador debido a su papel como guardianes (Aguado y Martínez, 2015: 56). Al conocer el espacio público pueden guiar y ayudar a las princesas, como hace Flynn Rider con Rapunzel o Kristoff con Anna, a conseguir sus objetivos.

Si la crisis económica de los ochenta había desalojado al hombre de su posición de proveedor, la progresiva desestructuración del estado del bienestar, el cuestionamiento del hieratismo emocional masculino y la crítica feminista han favorecido el afianzamiento y la «normalización» del *soft men*: «si no es rico, por lo menos que sea sensible»; es decir, un «hombre corriente». Debido a que la masculinidad de este hombre ya no es tan problemática como en décadas anteriores, las princesas y el empoderamiento femenino —o lo que Disney entiende que es— vuelven a ocupar el centro de la historia. El hombre representado ya no es vanidoso ni egoísta, sino que ha dejado atrás la «prisión» que suponía su masculinidad tóxica de acuerdo con el discurso mitopoético. Hasta tal punto ya no es prisionero de sí mismo que ha recuperado el dominio del espacio público que Bestia parecía reclamar. Mientras que Kristoff y Hans son hombres que han recorrido mundo, ya sea como vendedor ambulante o como príncipe, Elsa y Anna han estado sometidas al aislamiento espacial al que sus padres las habían sometido por su supuesta seguridad. Parece que con el resurgir de las grandes historias de mujeres, Disney ha recuperado también los aislamientos que parecía que Ariel, Bella y Rapunzel comenzaban a romper.

70

CONCLUSIONES

A lo largo de este texto he pretendido ofrecer una visión sintética de los principales puntos sobre los que los estudios feministas han centrado su análisis de los arquetipos masculinos y femeninos en Disney. Este objetivo parte también de la intención de romper con la consideración de una historia de Disney ligada a la idea de «progreso». Las opiniones generales destacan en los últimos años que Disney ha centrado sus esfuerzos en ofrecer princesas más libres y príncipes más igualitarios; sin embargo, un análisis detallado pone en cuestión estas afirmaciones. Los modelos de género presentados están siendo actualizados dejando parte de su rigidez a un lado, pero evitando alejarse de la dicotomización de género y el amor romántico heterosexual.

Los grandes bastiones de poder de la masculinidad prevalecen mientras que la feminidad adquiere cotas de autonomía cada vez mayores. En ellos rara vez hay descontrol, fragilidad o inoperancia. Por el contrario, poseen agilidad, gran control de sus movimientos y una racionalidad que se expresa también a través de sus emociones, en tanto que parecen expresar solo aquello que pueden explicar a través de un análisis racional (Seidler, 2007: 18). Esta característica les hace ser vistos por el espectador/a como más seguros de sí mismos y estables emocionalmente frente a ellas, que son comprendidas como personajes sufridores, carentes de sensatez, que poseen un mayor abanico de emociones, pero sin control sobre ellas.

De igual manera, el amor continúa siendo romántico y heterosexual. Disney se niega, por el momento, a introducir personajes o realidades que pongan en cuestión su papel como principal protector de la familia nuclear heterosexual porque ello está íntimamente ligado con la obtención de beneficios. Por el contrario, la compañía ha sabido cómo apropiarse de lo que se ha denominado feminismo *mainstream*, es decir, un feminismo mercantilista que se vende como eslogan en camisetas o como parte del discurso público de lo «políticamente correcto». Parece urgente someter a una crítica absolutamente rigurosa a los nuevos productos de la «fábrica de sueños» para que así no se asuman como liberadores discursos que están condicionados por el capitalismo más astuto. En este sentido, no puede esperarse que personajes e historias que muestran la diversidad sean incorporados por la «bondad» de la compañía. Los movimientos sociales y los estudios académicos deben continuar presionando para revelar el sesgo pedagógico de Disney y obligarla a adoptar verdaderos cambios en sus historias.

Puestas a elegir, mejor que la forma del amor, su contenido: el amor que empodera, pero empodera para poder hacer también alguna otra cosa más que amar.

Ana de Miguel, *Neoliberalismo sexual: el mito de la libre elección* (2015)

AGRADECIMIENTOS

No puedo dar por concluido este artículo sin reconocer la importancia que ha tenido en el desarrollo de la línea de investigación aquí expuesta, sobre los estereotipos de género en las películas Disney, a la dra. Amparo Pedregal Rodríguez, la cual, tristemente fallecida en octubre del año 2015, fue y será un pilar fundamental en mi carrera académica.

BIBLIOGRAFÍA

- AFSHAN, Jafar (2014). «Disney's *Frozen*: A Lukewarm Attempt at Feminism». Disponible en: <https://gendersociety.wordpress.com/2014/09/05/disneys-frozen-a-lukewarm-attempt-at-feminism/>
- AGUADO, Delicia y MARTÍNEZ, Patricia (2015). «¿Se ha vuelto Disney feminista? Un nuevo modelo de princesas empoderadas». *Revista Universidad Complutense de Madrid* (15), 49-61.
- BADINTER, Elizabeth (1993). *XY: La identidad masculina*. Madrid: Alianza Editorial.
- BELL, Elizabeth; HAAS, Lynda y SELLS, Laura (1995). *From Mouse to Mermaid: The Politics of Film, Gender and Culture*. Bloomington: Indiana University Press.
- BLISS, Shepherd (1995). «Mythopoetic Men's Movements». En KIMMEL, Michael (ed.). *The Politics of Manhood: Profeminist Men Respond to the Mythopoetic Men's Movement (And the Mythopoetic Leaders Answer)*. Philadelphia: Temple University Press, 292-307.
- BONINO, Luis (2000). «Varones, género y salud mental: deconstruyendo la 'normalidad' masculina». En SEGARRA, Marta y CARABÍ, Ángels (eds.). *Nuevas masculinidades*. Barcelona: Icaria, 41-64.
- 72 BOURDIEU, Pierre (2007). *El sentido práctico*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- BUDGEON, Shelley (2013). «The Dynamics of Gender Hegemony: Femininities, Masculinities and Social Change». *Sociology* 48 (2), 317-334.
- COLMAN, Dani (2014). «The Problem with false feminism (or why "Frozen" left me cold)». Disponible en: <https://medium.com/disney-and-animation/the-problem-with-false-feminism-7c0bbc7252ef>
- DIGON REGUEIRO, Patricia (2006). «El caduco mundo de Disney: propuesta de análisis crítico en la escuela». *Comunicar: Revista científica iberoamericana de comunicación y educación* (26), 163-169.
- DONAPETRY, María (1995). «Los encantos de las sirenas». *Deva* (3), 35-39.
- (1998). *La otra mirada*. New Orleans: University Press of the South.
- FALUDI, Susan (2006). *The Underclared War Against American Women*. New York: Three Rivers Press.
- FEDER, Shira (2014). «College Feminisms: Slamming the Door: An Analysis of Elsa (Frozen)». Disponible en: <http://www.thefeministwire.com/2014/10slamming-door-analysis-elsa-frozen>
- FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ, Carolina (2004). «Cuentos de hadas y feminismo: a la emancipación por la fantasía». *Platero: Revista de literatura infantil-juvenil y animación a la lectura* (142), 17-33.
- (1997). *Las re/escrituras contemporáneas de Cenicienta*. Madrid: KRK ediciones.
- GILMORE, David D. (1990). *Manhood in the Making: Cultural Concepts of Masculinity*. Yale University Press.
- GIROUX, Henry (1999). *The Mouse that Roared: Disney and the End of Innocence*. United States of America: Rowman & Littlefield Publishers.

- (1998). «Public Pedagogy and Rodent Politics: Cultural studies and the challenge of Disney». *Arizona Journal of Hispanic Cultural Studies* (2), 253-266.
- (1995). «Memory and Pedagogy in the “Wonderful World of Disney”: Beyond the Politics of Innocence». En BELL, Elizabeth, HAAS, Lynda y SELLS, Laura (ed.). *From Mouse to Mermaid: The Politics of Film, Gender and Culture*. Bloomington: Indiana University Press, 43-61.
- GONZÁLEZ-VERA, Pilar (2015). «El nuevo giro de Disney al estereotipo de género». *MediAzioni* (17), 1-24.
- HAASE, Donald (ed.) (2004). *Fairy Tales and Feminism: New Approaches*. Detroit: Wayne State University Press.
- HERNÁNDEZ LÓPEZ, Sergio (2013). «Reagan’s Era: Back to the Macho Future». *Revista Canaria de Estudios Ingleses* (67), 193-202.
- HERRERA, Coral (2014). «El amor romántico como utopía emocional de la posmodernidad». Disponible en: <http://haikita.blogspot.com.es/2009/12/el-amor-romantico-como-utopia-emocional.html>
- HUMM, Maggie (ed.) (1992). *Feminisms: A Reader*. New York: Harvester Wheatsheaf.
- HURLEY, Dorothy L. (2005). «Seeing White: Children of Color and the Disney Fairy Tale Princess». *The Journal of Negro Education* 74 (3) , 221-232.
- JEFFORDS, Susan (1995). «The Curse of Masculinity: Disney’s Beauty and the Beast». En BELL, Elizabeth, HAAS, Lynda y SELLS, Laura (ed.). *From Mouse to Mermaid: The Politics of Film, Gender and Culture*. Bloomington: Indiana University Press, 161-172.
- KIMMEL, Michael (2008). *Guyland: the Perilous World Where Boys Become Men*. New York: Harper Collins Publishers.
- (2005). *The History of Men. Essays in the History of American and British Masculinities*. Albany: State University of New York Press.
- KOLBENSCHLAG, Madonna (1994). *Adiós Bella Durmiente*. Barcelona: Kairós.
- MARTÍNEZ, Alejandra y MERLINO, Aldo (2012). «Normas de género en el discurso cinematográfico infantil: el eterno retorno del “final feliz”». *Cuestiones de género: de la igualdad y la diferencia* (7), 79-97.
- MÍGUEZ, María (2015). «De Blancanieves, Cenicienta y Aurora a Tiana, Rapunzel y Elsa: ¿qué imagen de la mujer transmite Disney?». *Revista Internacional de Comunicación y Desarrollo* (2), 41-58.
- NASH, Mary (2006). «Identidades de género, mecanismos de subalternidad y procesos de emancipación femenina». *Revista CIBOD d’afers internacionals* (73/74), 39-57.
- PORTO PEDROSA, Leticia (2010). «Socialización de la infancia en películas de Disney/Pixar y Dreamworks/PDI: Análisis de modelos sociales en la animación». *Prisma Social* (4), 1-18.
- PULEO, Alicia H. (1995). «Igualdad y Androcentrismo». *Tabanque: revista pedagógica* (10), 71-82.

- SCHIPPERS, Mimi (2007). «Recovering the Feminine Other: Masculinity, Femininity and Gender Hegemony». *Theory and Society*, 36 (1), 85-102.
- SEIDLER, Victor (2007). «Masculinities, Bodies, and Emotional Life». *Men and Masculinities*, 10 (1), 9-21.
- SELLS, Laura (1995). «Where Do the Mermaids Stand? Voice and Body in The Little Mermaid». En BELL, Elizabeth, HAAS, Lynda y SELLS, Laura (ed.). *From Mouse to Mermaid: The Politics of Film, Gender and Culture*. Bloomington: Indiana University Press, 175-192.
- THOMAS, Rhiannon (2014). «Why Frozen Isn't "False Feminism"». Disponible en: <https://www.feministfiction.com/blog/2014/02/07/why-frozen-isnt-false-feminism>
- WULFF Alonso, Fernando (1997). *La fortaleza asediada*. Salamanca: Universidad de Salamanca.
- ZIPES, Jack (2011). *The Enchanted Screen: the Unknown History of Fairy-tale Films*. New York: Routledge.
- (1995). «Breaking the Disney Spell». En BELL, Elizabeth, HAAS, Lynda y SELLS, Laura (ed.). *From Mouse to Mermaid: The Politics of Film, Gender and Culture*. Bloomington: Indiana University Press, 21- 42.