



MÁSTERES de la UAM

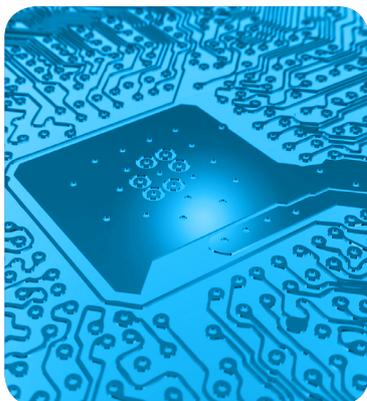
Facultad de Filosofía
y Letras /11-12

Máster en estudios
Interdisciplinares de
género



**Análisis de género
de las películas Disney
y su influencia
en la construcción
de la identidad**

Paula Liñán Gómez



Índice

	Pág.
1. <i>Abstract</i> o Resumen.....	2
2. Objeto del trabajo.....	3
2.1 Objetivos.....	3
2.2 Hipótesis.....	3
2.3 Justificación.....	4
3. Fundamentación teórica.....	8
3.1 Construcción social y cultural desde la infancia.....	8
3.2 Construcción de la identidad.....	15
3.3 Construcción sociocultural del amor romántico.....	22
4. Metodología de investigación.....	27
4.1 Universo de estudio.....	27
4.2 Fases de la investigación.....	29
4.3 Variables.....	30
4.4 Métodos.....	31
5. Estudio y Análisis de la Filmografía (Interpretación crítica).....	33
5.1 Identidad sexual y de género.....	36
5.2 Identidad según los roles y estereotipos.....	43
5.3 Identidad en las relaciones de amor.....	54
6. Resultados y reflexiones.....	63
7. Conclusión.....	73
8. Bibliografía.....	81
9. Filmografía.....	85
10. Anexos	
Anexo I – Cuestionario.....	I.1
Anexo II - Tablas y Gráficos cuestionario	II.1
Anexo III - Fichas técnicas de las películas.....	III.1

1. *Abstract* o Resumen

La identidad de las personas, pero en especial de las mujeres, se construye a partir de la interacción de cada individuo consigo mismo y con la sociedad en la que se conforma. De esta manera, influirán en su construcción tanto su educación y desarrollo biológico, como la cultura y el contexto en el que viva y las diversas instituciones y sociedades con las que interactúe.

Las diferencias se producen desde que nacemos, y no sólo son provocadas por familiares o personas cercanas, sino que se produce una segregación por sexo desde cualquier grupo de personas, sector o ámbito. Esta diferenciación condiciona directa e indirectamente en la construcción de nosotras mismas como mujeres y/o como varones, creando diferencias entre dos sexos, y no cabiendo en un principio ninguno más.

La sexualidad, entonces, es construida tanto social como culturalmente, y los roles y estereotipos asociados a ella son transmitidos de manera diferenciada según el sexo. De esta manera, los valores, normas y emociones aprendidas influyen en nuestra identidad y en el modo de observarnos como varones y mujeres dentro de las distintas situaciones diarias y relaciones tanto sociales como personales.

Esta realidad ha sido expuesta en multitud de investigaciones realizadas desde especialidades como la psicología, la sociología o el periodismo, que han demostrado que la identidad sexualmente diferenciada es consecuencia de la cultura de masas a la que pertenecemos.

En este caso concreto, el estudio se ha realizado a partir del análisis de uno de los productos que ofrece la cultura actual: las películas de princesas Disney, y de cómo éstas influyen en esa construcción de identidad diferenciada a partir de la promoción de unos roles y estereotipos tradicionales y una visión de las relaciones de amor limitadas al amor romántico que siguen situando a las mujeres en la Alteridad.

2. Objeto del trabajo

2.1 Objetivos

El propósito principal de este trabajo es realizar un análisis sobre la influencia de las películas de princesas Disney en la construcción de la identidad de las mujeres.

De manera más ampliada, se han formulado los siguientes objetivos específicos:

- Detectar los roles y estereotipos que se representan en las películas de princesas Disney.
- Realizar una comparación entre las películas más antiguas y las actuales de Disney pudiendo ver cómo abarcan el tema del enamoramiento.
- Analizar las relaciones de amor que transmiten las películas analizadas.
- Reflexionar, desde una perspectiva de género, los contenidos y realidades que Disney transmite en sus películas.
- Llevar a cabo una encuesta sobre roles y estereotipos en personas de entre 20 y 35 años que hayan crecido con las películas de Disney.
- Comparar los resultados obtenidos del análisis de las películas con los obtenidos de la encuesta realizada.

2.2 Hipótesis

- Las películas de princesas Disney influyen notablemente en la asignación de unos roles y estereotipos que se adecuen al sexo al que pertenecemos teniendo en cuenta las normas heteropatriarcales existentes en la sociedad.
- Las películas de princesas Disney inciden en la manera de actuar y concebir las relaciones de amor.
- Las películas de princesas Disney, como producto articulado, fomentan un imaginario determinado en cuanto a la feminidad y masculinidad se refiere.

2.3 Justificación

El séptimo arte o mundo cinematográfico supone en la actualidad, además de una gran fuente de ingresos, un medio a través del cual se transmiten toda una serie de valores, actitudes, jerarquías, creencias y visiones del mundo determinadas que responden a las necesidades del mercado globalizado y de la cultura heteropatriarcal a la que pertenecemos.

La capacidad de influencia de este mundo (el cinematográfico) es tan sumamente poderosa que cuesta en muchas ocasiones admitir que la información y conocimientos que transmite vayan a producir algún daño.

Afortunadamente, multitud de investigaciones realizadas desde diversas ramas que se han interesado por el tema han abierto la puerta al análisis y crítica de las películas, con el objetivo principal de mostrar realidades que suelen permanecer camufladas.

En este caso, cabe destacar la transmisión de ciertos roles y estereotipos muy delimitados y diferenciados según el sexo al que se pertenece, especialmente en las películas infantiles y ofrecidas por la empresa Disney, y en las que la creación de guiones con perspectiva de género deja mucho que desear.

La filmografía de Disney está basada en la interpretación de cuentos infantiles tradicionales escritos por autores muy conocidos como los hermanos Grimm o Perrault. En estos cuentos aparecen representados valores, actitudes y creencias que en su momento fueron consideradas adecuadas para las niñas y niños.

De esta manera, los personajes de Disney están igualmente cargados de valores y actitudes estereotipadas que no coinciden con los cambios que se han producido en la sociedad ni con una visión igualitaria de ésta. Las películas muestran niños valientes e inteligentes que interpretan papeles de héroes; y niñas miedosas, buenas, obedientes y cariñosas que poseen como único objetivo en la vida poder tener un atractivo llamativo para que su “príncipe azul” se enamore de ellas. De esta forma, ya no sólo transmiten unos roles y estereotipos determinados, sino que construyen una visión del amor basada únicamente en el amor romántico, la cual también ha sido creada en base a una visión utópica de la realidad.

La bibliografía existente sobre esta temática abarca desde libros más generales escritos sobre Psicología y género, hasta artículos específicos sobre la influencia de determinadas películas en la construcción de valores, roles y estereotipos durante la infancia.

A lo largo de la investigación pueden encontrarse referencias a todos ellos, pero aquí vamos a destacar la sólida base existente al respecto:

Entre las/os autoras/es que han escrito sobre la influencia de estos cuentos en la transmisión de unos roles y estereotipos determinados cabe destacar entre otras/os:

- Bettelheim, con su *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*, de 1981.
- Cerda, que escribió: *Ideología y cuentos de hadas*, en 1985.

Se han realizado re-escrituras de los cuentos más conocidos desde una perspectiva de género:

- Fernández, que ha re-escrito sobre cuentos tan conocidos como “La Cenicienta” o “La Bella Durmiente”: *Las re/escrituras contemporáneas de la Cenicienta*, en 1997.

Así como se ha escrito concretamente sobre la influencia del cine y de Disney en los valores desarrollados en la infancia:

- Giroux, Henry A., que publicó en 1999: *El ratoncito feroz. Disney o el final de la inocencia*.
- Gila Y Guil, que ese mismo año publicaron: “La mujer actual en los medios: estereotipos cinematográficos” en la revista *Comunicar*.

Incluso se han realizado numerosas referencias a la construcción sociocultural del amor romántico, que aparece en prácticamente todas las películas analizadas:

- Esteban, Mari Luz y Távora, Ana, en 2008 publicaron *El amor romántico y la subordinación social de las mujeres: revisiones y propuestas*.
- Herrera Gómez, Coral, que escribió *La construcción sociocultural del amor romántico*, en el año 2010.

Y sobre temas específicos como las princesas Disney, con importantes aportaciones sobre ello en prestigiosas revistas:

- Descartes y Collier- Meek, que escribieron para la conocida revista *Sex roles* sobre: “Gender Role Portrayal and the Disney Princesses”, en el año 2011.
- Wohlwend, Karen E., que en 2009 presentó su “Damsels in Discourse: Girls consuming and producing identity texts through Disney Princess play” en la revista *Reading Research Quarterly*.

La existencia de una base bibliográfica consistente y el creciente interés por el modo en que todo lo que nos rodea nos construye y nos da forma desde que nacemos de manera diferenciada según el sexo, la cultura o la clase social a la que pertenecemos, me llevaron a buscar más información sobre la influencia que podían tener las películas con las que nos habían educado desde nuestra infancia. Este interés me llevó a plantearme diversas cuestiones como:

¿Cómo han influido estas películas en nuestra forma de ser? ¿Y en nuestra forma de entender las relaciones de amor? ¿Nos damos cuenta de lo que significa querer ser princesa? ¿Pensamos que el amor es para toda la vida y existe una persona que nos “complementa”? ¿Las películas Disney de princesas nos han creado un mundo con unos roles y estereotipos que extrapolamos a la realidad?

Si bien se ha escrito bastante sobre las diferencias de género construidas desde que nacemos, así como sobre el modo en el que la multinacional Disney distribuye una serie de estereotipos que condicionan la personalidad adulta y transmiten una ideología sexista, no se ha encontrado un estudio que especifique en mayor medida cómo estas películas no sólo afectan a nuestros roles y estereotipos, sino que lo hacen a toda nuestra forma de comprender el funcionamiento del mundo y, en especial, de interpretar y vivir las relaciones de amor (limitadas al amor romántico y heterosexual).

Por este motivo, desde esta investigación, se ha pretendido analizar varios aspectos de las películas Disney para poder hacer una comparación con la visión que se tiene en la actualidad de las relaciones de amor y cómo se extrapolan los ideales de belleza, las tradiciones culturales, los valores...a través de unas películas que “combinan encanto e

inocencia al narrar historias que ayudan a los niños a comprender quiénes son, qué son en las sociedades y qué significa construir un mundo de juegos y fantasía en un entorno adulto”¹.

Para una mejor exposición el trabajo se ha estructurado de la siguiente manera:

- Primero se expone una revisión teórica sobre la construcción social y cultural de roles y estereotipos diferenciada según el sexo al que se pertenece, a la que le sigue una breve explicación sobre la construcción de la identidad y sobre las teorías que se han formulado sobre el amor romántico y su construcción social.
- Segundo, se explica la metodología utilizada para el estudio, que consta del análisis pormenorizado de las películas de princesas Disney y el diseño y realización de una encuesta sobre el conocimiento de estas películas y de las expectativas respecto a la persona amada.
- Tercero, se expone el análisis de las películas a partir de los conocimientos obtenidos durante los estudios de género y más concretamente de la bibliografía y marco teórico utilizados.
- Cuarto, se exponen los resultados de las encuestas realizadas y se realiza una comparación entre lo que las películas transmiten y lo que las mujeres esperan de una relación amorosa, así como se representan y viven en la sociedad.
- Quinto, se redactan las conclusiones alcanzadas y si éstas responden o no a las hipótesis y objetivos planteados al principio de la investigación.

En definitiva, se pretende crear un nuevo conocimiento sobre la influencia de las películas en la construcción de nuestra identidad, especialmente en este momento que han aparecido nuevas películas de princesas Disney que todavía no han sido analizadas ni comparadas con las más antiguas, y teniendo en cuenta conjuntamente aspectos que sólo han sido tratados de manera muy concreta (no por ello menos significativa) en artículos de revistas científicas.

1 Giroux, Henry A. (1999). *El ratoncito feroz. Disney o el final de la inocencia*. Madrid. Editorial Fundación Germán Sánchez. Pág. 92

3. Fundamentación teórica

3.1 Construcción social y cultural desde la infancia

Si nos situamos concretamente en el ámbito psicológico, el sexo se ha señalado como variable sujeto (comparación cualidades psicosociales entre mujeres y hombres) o como variable estímulo (comparación de lo que se cree que son las mujeres y lo que son los hombres), dependiendo de la estrategia de investigación hacia la que se hacía referencia. Estas distintas maneras de considerar el sexo para investigar las diferencias que pueden existir y los factores que pueden influir en las diferencias psicológicas entre mujeres y hombres han dado lugar a que, a lo largo de la historia de la Psicología, hayan existido varias posiciones que presentasen sus respectivas defensas o ataques a la existencia de una diferencia entre ambos sexos.

En el contexto en el que las diferencias son “naturales”, se ha llegado a crear, desde hace décadas, una mística de lo que suponían ser la feminidad y la masculinidad con las teorías al respecto. A su vez, a medida que se fueron desarrollando este tipo de teorías, éstas se vieron amenazadas con la distinción de las categorías *sexo* (mecanismos biológicos que determinan que una persona sea macho o hembra) y *género* (características, comportamientos, valores considerados socialmente apropiados a cada uno de los sexos)², que abrían un nuevo debate sobre el tema.

Hay que considerar que, desde el momento en el que nacemos, se nos asigna una identidad de sexo de acuerdo con nuestros genitales externos, reforzando la feminidad o masculinidad consecuentes a lo largo de nuestra vida (aunque en realidad nazcamos con una neutralidad psicosexual) con lo cual, el sexo se convierte en un importante componente de nuestra identidad, y actúa como una categoría de nuestros pensamientos y acciones³. Por otro lado, el género se configura como una categoría psicológica básica para analizar y organizar el mundo que nos rodea y a nosotros mismos⁴.

2 Carrasco, M.J. Y García-Mina, A. (1999). *Cuestiones de género. Varones y mujeres ¿dos universos diferentes?*. Madrid. Editorial Universidad Pontificia Comillas. Pág. 15

3 Barberá, E. y Martínez Benlloch, I. (2004). *Psicología y género*. Madrid. Editorial Pearson Prentice Hall. Pág. 4

4 Barberá, E. (1998). *Psicología del género*. Barcelona. Editorial Ariel. Pág. 27

Respecto al estudio de las diferencias existentes entre los sexos en el ámbito de la psicología, se produjo un desarrollo durante décadas que culminó en 1982, momento en el que se desarrolló un pensamiento que continua hasta nuestros días.

La teórica principal en este caso es J. Hyde, y lleva a cabo una crítica a las escalas que determinan el grado de masculinidad y feminidad de una persona. Alude que, de algún modo, todos los trabajos sobre masculinidad-feminidad adolecen de la ausencia de una definición consensuada, al demostrar los resultados que lo femenino se define como lo no masculino y viceversa, por tanto, no pueden compararse dos cosas que son totalmente opuestas, es decir, no podrían compararse a las mujeres y los hombres⁵.

Para alcanzar estas conclusiones aplicó el *metaanálisis*⁶ basándose en el banco de datos de Maccoby y Jacklin, pero añadiendo a éste el índice omega al cuadrado. Demostró que las diferencias entre mujeres y hombres eran muy escasas, y que los varones no son más inteligentes que las mujeres, sino que poseen un cociente intelectual prácticamente similar⁷. Otra de las conclusiones a las que llegó fue que las escasas diferencias que podían existir eran debidas a cosas muy concretas como la fuerza o la incidencia de masturbación, no teniendo que significar relevantes para asumir que un sexo es mejor que otro⁸. Hizo, en suma, una alusión a Gilligan y a su obra *In a different voice*, refiriendo que la fuerza de los estereotipos existentes ha provocado en las mujeres que en vez de conectar con ellas mismas lo hagan sólo con las personas del exterior, influyendo y perjudicando en su propio desarrollo e identidad⁹.

Haciendo referencia a las/os teóricas/os que investigan este tema en la actualidad, es posible hallar dos perspectivas distintas importantes que se relacionan con las posiciones que se han dado a lo largo de la Historia.

La primera es la formulada por Pinker, que presenta argumentos más próximos a Money

5 Jayme, M. y Sau, V. (1996). *Psicología diferencial del sexo y el género*. Barcelona. ICARIA Editorial. Pág. 79

6 Se basa en el cálculo del índice denominado *d* o efecto del tamaño de las diferencias entre las medias de los grupos considerados en términos de unidades de desviación estándar. Este índice se valora según la clasificación de Cohen: un valor inferior a .20 indica que la diferencia de sexo es pequeña, un valor en torno a .50 indica una diferencia media y un valor superior a .80 indica que la diferencia de género es elevada.

7 Nicholson, J. (1987). *Hombres y Mujeres. ¿Hasta qué punto son diferentes?*. Barcelona. Editorial Ariel. Pág. 105

8 Hyde, J. (2005). The Gender Similarities Hypothesis. *American Psychologist*. University of Wisconsin- Madison. Vol. 60, nº 6, pág. 586

9 Íbid. Pág. 590

y Stoller¹⁰, al coincidir en el pensamiento de que las personas pueden desarrollar una identidad de género en función de su sexo asignado¹¹.

Este autor considera que, al igual que las prácticas de socialización influyen en la manera de actuar y pensar de las personas según el sexo, también existen diferencias biológicas que mantienen las diferencias cognitivas¹². Defiende que las mujeres y los hombres no son diferentes en cuanto a inteligencia, ni tampoco en la forma en la que vivimos nuestras vidas o concebimos los objetos o las personas, pero sí son distintas en seis puntos fundamentales: 1. Las prioridades que afirman en sus vidas, siendo, por ejemplo, prioritarios los lazos de amistad fuertes y la vida espiritual en las mujeres y tener mucho dinero y éxito en los hombres; 2. La preferencia de las mujeres a trabajar con personas y de los hombres a trabajar con cosas, que afectan a las carreras profesionales que escogen ambos sexos; 3. Los hombres son más temerarios que las mujeres; 4. Las mujeres son mejores en capacidad espacial y los hombres en rotación mental y visualización espacial; 5. Las niñas son mejores en matemáticas, pero una vez pasada la pubertad son los hombres los que superan en cálculo matemático; 6. En pruebas sobre matemáticas, espacio y ciencia los hombres muestran una mayor varianza que las mujeres.

Pinker llega a nombrar hasta diez motivos con los que argumenta las diferencias entre los sexos y refuerza su postura, entre los que se encuentran las hormonas sexuales, la personalidad y/o las estadísticas de los test llevados a cabo. A éstos les suma otros argumentos como que las diferencias entre los sexos en otros lugares con culturas totalmente diferentes son similares; o que los animales y las personas criadas con el sexo contrario al que nacieron también presentan diferencias sexuales.

La segunda perspectiva es contraria a la anterior, y es formulada por Spelke.

Próxima a J. Hyde y similar a Maccoby y Jacklin¹³, esta autora considera que las personas no son totalmente iguales, pero sí existen factores sociales que provocan diferencias muy significativas y acaban imponiendo una serie de roles y características

10 Pérez Sedeño, E (2006). *Sexos, géneros y otras especies: diferencias sin desigualdades*. Sevilla. ArCiBel Editorial. Pág. 1

11 Jayme, M. y Sau, V. (1996). *Psicología diferencial del sexo y el género*. ICARIA Editorial. Barcelona. Pág. 62

12 The Science Gender and the Science. Pinker vs. Spelke (2005). Recuperado el 20/06/2012 de http://www.edge.org/3rd_culture/debate05/debate05_index.html

13 Jayme, M. y Sau, V. (1996). *Psicología diferencial del sexo y el género*. Barcelona. ICARIA Editorial. Pág. 52

según el sexo al que se pertenece. Alude que, por ejemplo, las habilidades desarrolladas por mujeres y hombres son distintas debido a las influencias sociales que les obligan a ello, y que las diferencias en aptitud, en razonamiento matemático o en preferencias personales no poseen una relevancia significativa. Para ello, la autora se apoya en Maccoby y Jacklin y en estadísticas de investigaciones personales, y añade que sí pueden existir diferencias sexuales a la hora de resolver un problema, porque pueden tender a utilizar distintas estrategias según el sexo, pero esto no significa que exista una desigualdad/diferencia en el resultado.

El problema es que se puede dar, como consecuencia, que mujeres y hombres muestren diferencias en sus perfiles cognitivos, y se generalice esta situación a todos los ámbitos y contextos de las personas. A este problema se añade el modo en el que se tratan a las niñas y los niños. Según el sexo al que pertenecen se les trata y se les percibe de manera distinta, influyendo en el modo en el que desarrollan sus roles y su propia identidad. Como resultado de esta educación, tanto unas como otros pueden desarrollarse de manera distinta, siendo las mujeres discriminadas en este desarrollo como consecuencia de los valores existentes en la sociedad¹⁴.

Dentro de esta perspectiva también está situado Bourdieu. El autor señala que la división entre los sexos parece estar “en el orden de las cosas”, haciendo referencia a que se consideren ciertas características o aspectos como algo normal o natural¹⁵.

Bourdieu formula que la diferencia sexual está socialmente construida, definiendo para ello que existen unos esquemas de pensamiento de aplicación universal que registran como diferencias de naturaleza (objetivas) unas diferencias y unas características distintivas. Estas distinciones contribuyen a hacer existir un sistema de creencias en el que las diferencias son naturalizadas, por lo menos en apariencia, de manera que las previsiones que engendran son incesantemente confirmadas por la evolución del mundo, especialmente por todos los ciclos biológicos y cósmicos¹⁶.

Respecto a la utilización del sexo como variable sujeto, puede hacer creer que las diferencias percibidas sean cualidades intrínsecas del sexo al que se pertenece, como si fuesen causas naturales. Lo mismo ocurre con el sexo como estímulo, puede afectar al

14 The Science Gender and the Science. Pinker vs. Spelke (2005). Recuperado el 20/06/2012 de http://www.edge.org/3rd_culture/debate05/debate05_index.html

15 Bourdieu, Pierre (2000). *La dominación masculina*. Editorial Anagrama. Pág. 21

16 Íbid. Pág. 20

modo en cómo somos realmente, ya que las diferencias observadas pueden ser debidas a la situación concreta en la que nos encontramos, al sexo de las personas con las que se interactúa o a las expectativas de las persona que investiga¹⁷. Por tanto, no se puede considerar una sola causa en las investigaciones, sino que múltiples factores pueden afectar a las diferencias y similitudes entre las mujeres y los varones.

Si se trata de las características apropiadas a cada sexo, cabe tener en cuenta que la construcción psíquica del género no se basa sólo en los procesos de sexuación, o en la complejidad del cerebro humano, sino que también influye la trascendencia social que las culturas atribuyen a la dimensión de género como criterio de organización social¹⁸. Esto se debe a que el mismo se basa en los componentes no fisiológicos del sexo que son característicos de mujeres u hombres, a las etiquetas sociales de éstos. Como afirma Teresa de Lauretis, el proceso de constitución del sujeto no se realiza sin la determinación del género, que devenimos sujetos generizados y que, por lo tanto, la feminidad (o la masculinidad) es una construcción, un procedimiento cuyo resultado es hacer de un ser del sexo biológico femenino o masculino una mujer o un hombre¹⁹.

Se produce así un debate en relación a qué es natural y qué es cultural, planteándose muchas opiniones al respecto. Como ejemplo, el *metaanálisis* ha demostrado que, en el caso de la agresividad, no existen diferencias muy significativas entre hombres y mujeres²⁰, al igual que ocurre con las habilidades cognitivas concretas.

Podría decirse, entonces, que las conclusiones más fiables y mejor apoyadas son las que provienen del *metaanálisis*, y defienden la importancia del exterior en las construcciones personales. Éstas demuestran que las similitudes superan las diferencias, y la variabilidad interindividual es muy superior a la intersexual²¹. Con lo cual, aquellos discursos en los que predominaban las diferencias entre mujeres y hombres puede decirse que son principalmente de carácter androcéntrico, y que lo hacen con la

17 Barberá, E. y Martínez Benlloch, I. (2004). *Psicología y género*. Madrid. Editorial Pearson Prentice Hall. Pág. 7

18 Barberá, E. (1998). *Psicología del género*. Barcelona. Editorial Ariel. Pág. 22

19 Mayobre, Purificación (2006). "La formación de la Identidad de Género. Una mirada desde la Filosofía". En Esteve Zarazaga, J.M. y Vera Vila, Julio. *Educación Social e Igualdad de Género*. Málaga, Edita Ayuntamiento de Málaga. Pág. 28

20 Hyde, J. (1995). *Psicología de la mujer, la otra mitad de la experiencia humana*. Editorial Morata. Pág. 96

21 Íbid. Pág. 45

intención de mantener situaciones de discriminación y desigualdad²². Es más, el propio hecho de clasificar a los seres humanos en dos grupos distintos ya enfatiza las diferencias entre estos dos grupos, más que enmarcar las similitudes²³. Esto se debe en parte a las relaciones de poder a las que hace referencia Bourdieu.

El autor señala que si existe un fuerza mayor del orden masculino sobre el femenino es debido a la visión androcéntrica que se impone como neutra y no siente la necesidad de enunciarse en unos discursos capaces de legitimarla. Aquí, el orden social funciona como una gran máquina simbólica que tiende a ratificar la dominación masculina en la que se apoya²⁴. En cuanto a las relaciones de poder en las cuales las mujeres se encuentran atrapadas, estas mismas aplican a cualquier realidad unos esquemas mentales que son el producto de la asimilación de estas relaciones de poder y que se explican en las oposiciones fundadoras del orden simbólico²⁵.

Se ha manifestado que las diferencias existentes aparecen sólo en aquellas/os que se ajustan con el rol de género socialmente atribuido²⁶. En el momento en el que las niñas/os son conscientes de los papeles que deben de llevar a cabo según el género al que pertenecen enfatizan esos roles y formas de actuar²⁷. En suma, la probabilidad de que una persona se comporte de una manera tipificada de género tendrá mucha relación con si esa persona se encuentra en grupo, aumentando este tipo de comportamiento en situaciones públicas²⁸.

Como indica Bourdieu, las estructuras de dominación no son ahistóricas, pero sí son el producto de un trabajo continuado (histórico por tanto) de reproducción al que contribuyen unos agentes singulares (entre los que están los varones, con unas armas como la violencia física y la violencia simbólica) y unas instituciones: Familia, Iglesia, Escuela y Estado²⁹. Dentro de estas instituciones cabría añadir el Mercado o los Medios de Comunicación como principales influencias en el consumo y, por tanto, construcción

22 Carrasco, M.J. Y García-Mina, A. (1999). *Cuestiones de género. Varones y mujeres ¿dos universos diferentes?*. Madrid. Editorial Universidad Pontificia Comillas. Pág. 19

23 Jayme, M. y Sau, V. (1996). Barcelona. *Psicología diferencial del sexo y el género*. ICARIA Editorial. Pág. 54

24 Bourdieu, Pierre (2000). *La dominación masculina*. Editorial Anagrama. Pág. 22

25 *Ibid.* Pág. 49

26 Barberá, E. (1998). *Psicología del género*. Barcelona. Editorial Ariel. Pág. 55

27 Hyde, J. (1995). *Psicología de la mujer, la otra mitad de la experiencia humana*. Editorial Morata. Pág. 97

28 Barberá, E. (1998). *Psicología del género*. Barcelona. Editorial Ariel. Pág. 19

29 Bourdieu, Pierre (2000). *La dominación masculina*. Editorial Anagrama. Pág. 50

de valores y estereotipos diferenciados.

El problema aparece en la realidad que se da día a día. Los medios de comunicación, los libros, los juguetes y las personas que se encuentran alrededor de estas mujeres y hombres transmiten una serie de mensajes compuestos por estereotipos³⁰ y roles que han sido contruidos socialmente y han sido asociados a cada uno de los sexos que refuerzan las creencias establecidas y fortalecen las desigualdades entre los sexos atribuyéndoles causas naturales. Incluso los estudios que se realizan sobre diferencias psicológicas en relación con el género que dan conclusiones afirmativas y fortalecen los estereotipos ya existentes son mucho más aceptados que aquellos que aportan datos que demuestran que existen pocas diferencias según el género y que los estereotipos no son algo natural³¹.

Cabe considerar que en el momento en el que se ve amenazada la propia integridad de la persona y su forma de sentirse, y se ve impedido el desarrollo humano en toda su complejidad, como consecuencia de unos estereotipos creados por las leyes que rigen la sociedad, la economía, la política y los medios de comunicación, deben de cuestionarse esos estereotipos y el hecho de que éstos mismos existan, sean como fueren, porque la identidad de una persona debe considerarse por encima de cualquier construcción social o cultural, impidiendo que las delimitaciones grupales constriñan nuestro ser.

30 Barberá, E. y Martínez Benlloch, I. (2004). *Psicología y género*. Madrid. Editorial Pearson Prentice Hall. Pág. 13

31 Hyde, J. (1995). *Psicología de la mujer, la otra mitad de la experiencia humana*. Editorial Morata. Pág. 94

3.2 Construcción de la identidad

La identidad es definida como la construcción de un yo personal y social a través de procesos de reconocimiento e identificación de valores³². Si el género es la construcción social de las diferencias anatómicas, red de creencias, rasgos de personalidad, actitudes, sentimientos y valores, conductas y actividades que diferencian a varones y mujeres, cuando se piensa en la constitución subjetiva de la identidad deberá concebirse no como algo neutro, sino emergiendo femenino o masculino. Esto es, se contempla el género como “identidad inconsciente y/o preconscious que conformará uno de los pilares del sistema ideal del yo/ superyó³³”.

El origen de la identidad, de esta manera, se halla en la estructura social y su función es mantener el orden establecido. Esto significa que la persona desarrollará un sentimiento, estrechamente vinculado con la evolución psicosexual³⁴, que la identificará de una manera concreta y le permitirá distinguirse del resto³⁵. Puesto que la estructura potencia las interacciones dentro de los límites definidos por ella e inhibe las demás, propicia el *status quo* de los roles³⁶.

La identidad de género, por tanto, puede definirse como una categoría social impresa sobre las identidades subjetivas de hombres y mujeres. Esta identidad es transmitida culturalmente y en los diversos contextos en los que nos desarrollamos a través de expectativas, normas, roles, valores, creencias, actitudes y comportamientos, siendo esta transmisión diferente según se trate de un varón o una mujer y de manera distinta según el contexto.

Centrándonos en los distintos contextos que interceden en la construcción de la identidad de género diferenciada, se debe hacer referencia a la *Teoría ecológica* de Bronfenbrenner.

Este autor afirma que los contextos sociales y culturales influyen en la construcción de la identidad de género, al distinguirse el ambiente ecológico en el que nos situamos en

32 Colás Bravo, Pilar (2007). La construcción de la identidad de género: Enfoques teóricos para fundamentar la investigación e intervención educativa. *Revista de Investigación Educativa*, vol. 25, nº 1, pág. 153

33 Levinton Dolman, Nora (2000). *El superyó femenino. La moral de las mujeres*. Madrid. Biblioteca nueva. Pág. 20

34 Grinberg, L. y Grinberg, R. (1993). *Identidad y cambio*. Barcelona. Editorial Paidós. Pág. 41

35 Íbid. Pág. 19

36 García-Leiva, Patricia (2005). Identidad de Género: Modelos explicativos. *Escritos de Psicología*, 7, pág. 77

una disposición seriada de estructuras concéntricas en las que cada una se encuentra inserta en la otra:

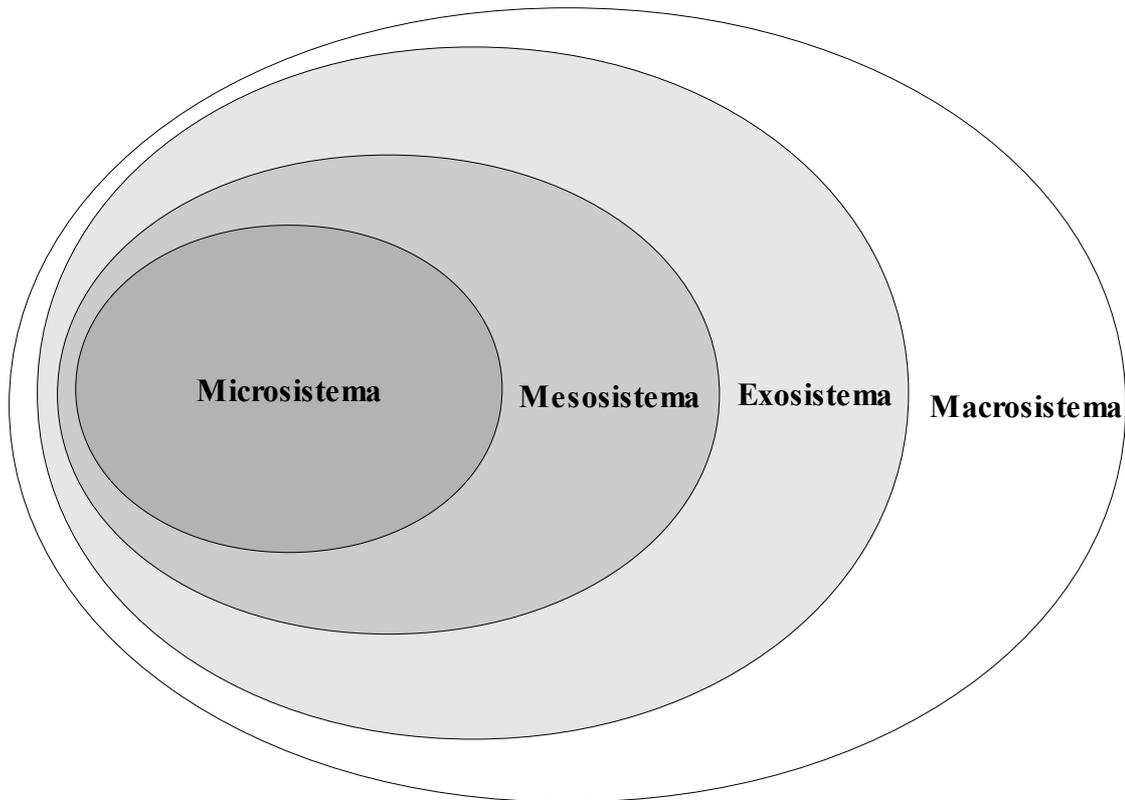


Figura 1. Representación de la Teoría ecológica de Bronfenbrenner

Fuente: Elaboración propia.

Bronfenbrenner define que el sujeto es afectado por las relaciones que se producen en entornos próximos (*microsistemas*, *mesosistemas* y *exosistemas*) y por los contextos más grandes (*macrosistemas*) que se encuentran en su entorno.

El *microsistema* es el contexto más cercano en el que se desarrolla la persona. Este nivel está conformado por la formación de redes sociales, así como es el ámbito de actividades y relaciones interpersonales que la persona experimenta en un entorno determinado. El *microsistema* está formado, por tanto, por las relaciones interpersonales, el rol y la actividad. Este nivel será el que represente la dimensión más interpersonal y directa, manifestándose en la actividad dialógica entre sujeto, su actividad y los otros. El nivel micro se expresa en el discurso y en la forma de comunicación mediada por el género³⁷.

³⁷ Colás Bravo, Pilar (2007). La construcción de la identidad de género: Enfoques teóricos para fundamentar la investigación e intervención educativa. *Revista de Investigación Educativa*, vol. 25, n°

Tras éste se encuentra el *mesosistema*. Es definido por el autor como la interrelación entre dos o más entornos en los que la persona participa activamente.

El nivel *meso* materializa las representaciones sociales de género en los contextos próximos de socialización, tales como familia, Escuela... incluyendo los espacios de actividad próximos en los que se reproducen y cristalizan las representaciones socioculturales colectivas de género.

Además, la cultura será otro de los aspectos a tener en cuenta. Ser mujer u hombre implica tener posiciones y roles diferenciados en el espacio cultural que comparten, añadiendo que la identidad de género aporta rasgos que reconocen al sujeto frente a los demás, tales como funciones sociales, estereotipos, visiones y valores compartidos³⁸.

El nivel *exo* es el tercer nivel, y constituye el entorno más amplio donde se sitúan las instituciones sociales como el sistema escolar, sanitario...pero en las que la persona no es considerada participante activa aunque sí es afectada por lo que ocurre entre ellos.

El *macrosistema*, por su parte, es el patrón de creencias, ideología y sistema de valores que sustentan la dinámica de una cultura en la que están inmersos contextos *microsistémicos*, *mesosistémicos* y *exosistémicos*. Estos sistemas constituyen el núcleo del desarrollo humano y comunitario³⁹.

Desde una perspectiva de género, el nivel *macrosistémico* representa el imaginario social y cultural de género que se traduce en patrones estables de conductas, creencias, ritos... asociados a roles y funciones diferenciadas por sexos.

El nivel *macro* se manifiesta en pautas sociales normativizadas, costumbres...que se transmiten por distintos medios y a la vez cohesionan sujetos. La identidad de estos sujetos está estructurada por la cosmovisión de género en la que la masculinidad y la feminidad actúan como modelos hegemónicos universales dicotómicos. En este nivel es donde se produce la transmisión de los estereotipos de género a través de los medios de comunicación, y en especial a través de las películas de animación dirigidas al público infantil.

En relación con el nivel *macrosistémico* se exponen dos teorías que son muy relevantes

1, pág. 160
38 Íbid. pág. 155
39 Íbid. pág. 159

para el tema: La *Teoría del Aprendizaje Social*, de Bandura; y la *Teoría del Cultivo*, de Gebner.

Albert Bandura, a partir de su teoría, descubrió que las personas aprenden tanto a partir de su experiencia directa como de su observación.

La *Teoría del Aprendizaje Social* se centra en los aspectos ambientales para dar cuenta de la explicación de la adquisición del rol sexual, al basarse en la relación entre ciertos estímulos y el comportamiento humano⁴⁰. En ella se plantea la idea de que hay una serie de “principios del aprendizaje”, sobre la cual se basan todas las formas del comportamiento humano. Por tanto, las/os niñas/os, a través de la visualización de películas y televisión en general, van interiorizando tanto las conductas como las actitudes que les son mostradas⁴¹.

A este proceso de interiorización el autor lo denomina *modelado simbólico*, y define que éste posee un enorme poder multiplicativo, al ocurrir que en el aprendizaje observacional un único modelo es capaz de transmitir nuevos modos de pensamiento y de comportamiento simultáneos. Si a esto se le une la rapidez de las nuevas tecnologías, se puede afirmar que los modelos y las prácticas sociales son difundidos con una rapidez extrema y cuasi incontrolable⁴². Prácticas que, si poseen consecuencias positivas dentro del ámbito en el que se representan (en una película, por ejemplo), serán reproducidas en otros ámbitos, independientemente de que en éstos otros las consecuencias no sean las mismas.

Van Evra, apoyando esta teoría, argumentó que las/os niñas/os que carecen de la comprensión e información en un área pueden buscar esta información en otros medios como el televisivo, por tanto, si la televisión transmite unas imágenes estereotipadas, las/os niñas/os serán propensas/os a adoptarlas⁴³.

Las representaciones televisivas tendrán mucho que ver con esta reproducción: reflejan unas realidades sociales con unas determinadas tendencias ideológicas, describiendo de una determinada manera la naturaleza humana, las relaciones sociales y las normas.

40 Ingham, Helen (1997). *Children, Television and Gender roles*. The University of Wales. Reino Unido. Aberystwyth. Recuperado el 10 julio 2012 de <http://www.aber.ac.uk/media/Students/hzi9402.html>

41 Sahuquillo Mateo, Piedad María (2007). Algunas aportaciones teóricas a la influencia de la televisión en el proceso de socialización de la infancia. *Teoría de la Educación*, nº 19, pág. 195

42 Íbid pág. 196

43 Ingham, Helen (1997). *Children, Television and Gender roles*. The University of Wales. Reino Unido. Aberystwyth. Recuperado el 10 julio 2012 de <http://www.aber.ac.uk/media/Students/hzi9402.html>

Todas éstas actúan como tutoras, incitadoras de emociones y modelos que realzan unos determinados valores y concepciones de la realidad⁴⁴.

La otra teoría que presenta una estrecha relación con el tema fue formulada por George Gebner, y se basa en el consumo y la exposición a la televisión, la cual cultiva unas percepciones de la realidad en el público que no se corresponden con la realidad. Esto es, el mundo observado en la pantalla difiere de la realidad en sí misma.

Aunque Gebner se centró en el estudio de la violencia emitida por televisión y en cómo ésta generaba una mayor agresividad y conductas antisociales, planteó la importancia que presenta el consumo constante de la televisión. Este consumo habitual influye en la socialización de unos valores y estereotipos que construyen una realidad víctima de los deseos del mercado y de la globalización que afecta negativamente en el desarrollo de los valores y conocimientos de las/os espectadoras/es.

Su teoría fue denominada *del cultivo* o *de la cultivación* porque el autor aludía que, al igual que en el mundo vegetal, a mayor exposición ante el medio audiovisual (tiempo de consumo), se ocasionaban mayores efectos en la visión del mundo. Podía compararse con el mundo vegetal: a mayor exposición al Sol y los nutrientes, mayores probabilidades de que las plantas den frutos (en este caso sería la perpetuación de roles y estereotipos tradicionales y/o que difieren con la realidad actual).

Esta teoría atribuye a la televisión una función socializadora muy influyente, al afirmar la estrecha relación que se da entre la exposición a mensajes del medio televisivo y las creencias y conductas de las/os espectadoras/es. Esto es, el consumo televisivo produce en nosotras/os la homogeneización de las percepciones sobre la realidad social. Nuestra memoria almacena todo lo que ve, y esa información almacenada la utilizamos para formular creencias acerca del mundo real. Cuando este mundo construido y el mundo real tienen un alto grado de correlación, se produce el denominado estado de resonancia o prolongación de la visión del mundo, lo cual conlleva a la asunción de unas creencias sobre el mundo social que se confirman con la visión estereotipada, distorsionada y muy selectiva de la realidad⁴⁵.

Desde el enfoque sociocultural, la identidad de género supone un proceso de

44 Sahuquillo Mateo, Piedad María (2007). Algunas aportaciones teóricas a la influencia de la televisión en el proceso de socialización de la infancia. *Teoría de la Educación*, nº 19, pág. 200

45 Íbid. pág. 204

asimilación y reintegración de las pautas sociales de género establecidas⁴⁶. Existirán, por consiguiente, unos estereotipos del rol femenino, atribuidos en función del sexo, que avalen aspectos convalidados como correspondientes al género y que serán estimulados en las niñas si son pertinentes, o censurados, si no responden a las convenciones preestablecidas. Estos roles y estereotipos, como se ha indicado, se llevarán a cabo de manera distinta en la diversidad de contextos en los que interactuamos⁴⁷.

Desde este enfoque explicado es posible extraer dos principios básicos: La construcción de la identidad de género supone un proceso de asimilación y reintegración de las pautas sociales de género establecidas; y La identidad de género se configura en la mutua interrelación entre sujeto, sociedad y cultura. Con lo cual, la identidad de género se construye en interdependencia respecto de los grupos sociales de los que forma parte⁴⁸.

Cabe añadir las aportaciones realizadas por Judith Butler al respecto. Por su parte, a partir del postestructuralismo de Foucault, de Derrida y de las perspectivas lesbiana y *queer*, problematiza el género y la correlación entre el sexo mujer y el género femenino por un lado y entre el sexo hombre y el género masculino por otro. Butler indica que no tiene porqué haber dicha vinculación desde el momento que se admite que el género es una construcción que no tiene nada que ver con la anatomía, y que si persiste esa asociación es porque el sexo es ya género. La autora refiere que, si se niega como algo estable el carácter del género, puede ser debido a que “esta construcción llamada *sexo* esté tan culturalmente construida como el género. De hecho, tal vez fue siempre género, con la consecuencia de que la distinción entre sexo y género no existe como tal⁴⁹”.

A partir de esto, es posible concluir que la construcción de la identidad de género se produce a través de la interacción entre individuo y sociedad, en un diálogo permanente y en constante renovación que condiciona a las personas y las separa en identidades

46 Colás Bravo, Pilar (2007). La construcción de la identidad de género: Enfoques teóricos para fundamentar la investigación e intervención educativa. *Revista de Investigación Educativa*, vol. 25, nº 1, pág. 157

47 Levinton Dolman, Nora (2000). *El superyó femenino. La moral de las mujeres*. Madrid. Biblioteca nueva. Pág. 121

48 Colás Bravo, Pilar (2007). La construcción de la identidad de género: Enfoques teóricos para fundamentar la investigación e intervención educativa. *Revista de Investigación Educativa*, vol. 25, nº 1, pág. 158

49 Butler, Judith (2001). *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*, Barcelona. Editorial Paidós, pág. 39

diferenciadas según el sexo al que pertenecen.

Al respecto, De Pablos, siguiendo a Castells, identifica tres formas de situarse el sujeto frente a los modelos sociales: identidad *legitimadora*, de *resistencia* y de *proyecto*.

La *identidad legitimadora* es la que asume las identidades propuestas por las instituciones dominantes en los contextos sociales; la *identidad de resistencia* es la que confronta la propia individualidad a la lógica de la cultura dominante, a partir de la proposición de principios opuestos a los establecidos por esta cultura; y la *identidad de proyecto* es la que conlleva una redefinición por parte del individuo de su posición en la cultura dominante a partir de la elaboración de nuevas propuestas que propongan una transformación del proceso.

En definitiva, el problema se hallaría en la existencia de una sociedad que anima a las/os menores a realizar actividades propias de su género y crea ambientes hostiles para desalentarlas/los en opciones no asignadas socialmente a su género. Esta sociedad, por tanto, creará contextos en los que inhibirá las posibles actividades no propias del sujeto en función de su género⁵⁰.

Esto es, Butler señala que, desde el momento que nacemos (e incluso antes), se nos asigna un sexo. A partir de ese momento las tecnologías del género actuarán para que imitemos, repitamos o copiemos gestos, comportamientos, deseos, sensaciones que se suponen son propios del sexo que se nos ha asignado. De esta forma, el sexo es, desde el comienzo, normativo. Desde el momento en que se afirma que es una niña o un niño se inicia el proceso por el cual se impone una cierta feminización o masculinización en la que la/el infante estará obligada/o a seguir las normas para convertirse en un sujeto normativo aceptable. Así, se afirma que la feminidad y la masculinidad no son fruto de una elección, sino la repetición forzosa de una norma cuya compleja historicidad es inseparable de las relaciones de disciplina, regulación y castigo. De esta manera, ninguna persona puede escoger una norma de género, sino que la reproducción de las normas genéricas es necesaria para que tengamos derecho a ser “alguien⁵¹”.

La solución para que esto no se produzca y la identidad de género se pueda construir

50 Colás Bravo, Pilar (2007). La construcción de la identidad de género: Enfoques teóricos para fundamentar la investigación e intervención educativa. *Revista de Investigación Educativa*, vol. 25, nº 1, pág. 162

51 Butler, Judith (2002) “Críticamente subversiva” en Mérida, Rafael M. (ed.) *Sexualidades transgresoras. Una antología de estudios queer*. Barcelona. Editorial Icaria, pág.56

sobre una base igualitaria y muy lejana del contexto heteropatriarcal (que transmite e impone el aprendizaje de roles y estereotipos diferenciados a partir del sexo al que se pertenece), consistirá en la promoción, en los diferentes contextos sociales y espacios virtuales, de una diversidad cultural que impulse contextos más ricos para experimentar la propia identidad personal. A través del conocimiento y de la negociación con otros referentes culturales, se defenderá entonces, dentro de este estudio, la *identidad de proyecto*: se planteará la redefinición de los roles y estereotipos, así como del amor romántico que transmiten las películas de princesas Disney.

3.3 Construcción sociocultural del amor romántico

La sociedad actual está basada en la dominación de los fuertes sobre los débiles y en la diferenciación constante entre las personas, las cuales son delimitadas en uno de los dos grupos.

En el caso de la diferenciación por sexos, como se ha hecho referencia anteriormente, son los varones a los que se les ha educado con derecho a dominar y esclavizar tanto la naturaleza como a aquellas personas que no se correspondían con ellos, como las mujeres. En este grupo dominado también sería posible incluir, desde una visión heteropatriarcal, a las personas de raza distinta a la blanca, las/los menores de edad, las personas mayores, las personas enfermas...

La sociedad se describe así dentro de una cultura binarista y jerárquica en la que el hombre blanco, heterosexual, sano, rico y occidental es superior al resto. Las mujeres asumen estas categorías binarias, pero situándose en una condición de personas inferiores⁵².

Como se ha indicado, el ser humano, desde que nace, hereda todo un sistema de creencias y cosmovisiones que varían según la cultura a la que pertenece, una cultura en la que existe un imaginario colectivo⁵³ que comprende representaciones, evidencias y presupuestos normativos implícitos que configuran un modo de concebir el mundo, las relaciones sociales, las identidades sociales, los fines, las aspiraciones colectivas⁵⁴...

52 Herrera Gómez, Coral (2010). *La construcción sociocultural del amor romántico*. Madrid. Editorial Fundamentos. Pág. 30

53 Definido como el conjunto de imágenes compartido por una sociedad o por un grupo social, entendiéndose "imagen" en todo su espesor cognitivo, experiencial y práctico.

54 Herrera Gómez, Coral (2010). *La construcción sociocultural del amor romántico*. Madrid. Editorial Fundamentos. Pág. 253

Este imaginario nos muestra cómo ser varones y mujeres dentro de una sociedad heteropatriarcal y occidentalizada, que determina unos roles y estereotipos característicos a cada género. Pero además de esto, nos dice cómo debemos de amar y se nos crea la necesidad de que exista una persona que nos complemente para poder alcanzar la felicidad plena. Porque en este momento, la búsqueda de la trascendencia y la felicidad se produce a través del amor, en sustitución del sentimiento religioso que existía anteriormente⁵⁵.

Si el amor y la sexualidad humanas son construcciones sociales al estar definidas y reguladas por normas, costumbres, tabúes, prohibiciones y prejuicios, puede decirse que la principal característica de la ideología amorosa hegemónica en la actualidad occidental es la institucionalización de los sentimientos. Cabe añadir a esto que también los son las relaciones afectivas bajo una ideología patriarcal en forma de sistema monogámico, heterosexual, regulado entre adultos y bendecido por la Iglesia y el Estado, además de orientado a la procreación⁵⁶.

Según Clara Coria, la cultura occidental impone los condicionamientos de género para perpetuar el sistema jerárquico patriarcal en el corazón mismo del amor. Incide en que el poder patriarcal penetra en las relaciones amorosas y afectivas y crea una desigualdad a causa del micropoder, expresándose en los cuerpos y la sexualidad humana.

La existencia de este tipo de amor resulta como consecuencia de la situación actual en la que vivimos, lo que muchas/os teóricas/os denominan posmodernidad.

Este momento nace cuando se toma conciencia de la existencia de los límites ecológicos y de la industrialización, y dejan de considerarse los valores y principios de la modernidad factibles, las metas colectivas humanas.

La posmodernidad supone la destrucción de las grandes creencias políticas y religiosas, donde el individualismo ha vaciado y despolitizado el espacio social. La construcción de la identidad se fragmenta y se convierte en víctima del consumo de masas. Y no sólo la identidad, sino que el proceso de individualización también ha penetrado en la esfera de la pareja y la familia, convirtiendo estas relaciones en más libres, pero también en más frágiles y precarias.

55 Esteban, Mari Luz (2011). *Crítica del pensamiento amoroso*. Barcelona. Editorial Bellaterra. Pág. 57

56 Herrera Gómez, Coral (2010). *La construcción sociocultural del amor romántico*. Madrid. Editorial Fundamentos. Pág. 259

Las relaciones ahora se basan en el amor romántico⁵⁷ y en la necesidad emocional, que es la que une a las parejas, y no el carácter eterno y sagrado por el que se regían antes. Este tipo de amor proyecta una configuración emocional e identitaria que jerarquiza las interacciones amorosas, en las cuales el amor sexual supera a cualquier otro tipo de amor (como el materno-filial), creando distintas desigualdades. Se trata de un juego de estrategias, unas luchas de poder en las que se entienden las relaciones en términos de triunfo y derrota, con lo cual, se idealizan las relaciones eróticas y afectivas, provocando multitud de ilusiones, frustraciones y sufrimiento.

El problema de este amor es que se ha convertido en un estilo de vida, una forma de estar en el mundo, una forma de enajenación y de lucidez mental complementarias, así como una forma de relacionarse con otros miembros de la sociedad⁵⁸. Está presente en todos los ámbitos de nuestra vida y se muestra como el único amor con el que poder alcanzar nuestros objetivos y metas vitales. Es construido a través del lenguaje y las normas morales, incluyendo las bromas, los refranes o las preguntas⁵⁹, y se funda en relaciones que se enmarcan entre la libertad y la dependencia emocional y social, que tienden a enfatizar el amor por encima de todas las cosas, e incitan a la búsqueda de la felicidad plena únicamente a través de éste⁶⁰.

Al mostrar el amor romántico como normativo⁶¹, el régimen se constituye en base a los roles y estereotipos de género tradicionales, y deriva en un sistema de género en el que las creencias y los mitos conforman una determinada ideología romántica donde todo lo puede y los sentimientos son autónomos respecto a la conciencia y la voluntad⁶².

Como escribió Simone de Beauvoir, en la educación y la socialización se produce la internalización e imposición de roles y estereotipos de género en las niñas y niños, basados en un orden patriarcal que estimula a las niñas a ser princesitas y a los niños se les resaltan sus capacidades cognitivas y habilidades. Cabe añadir los factores sociales y económicos que enumeró Yela García y que pueden influir en la construcción del

57 Nombre que proviene del Romanticismo y los valores e ideales que caracterizaban a éste.

58 Herrera Gómez, Coral (2010). *La construcción sociocultural del amor romántico*. Madrid. Editorial Fundamentos. Pág. 79

59 Herrera, C. (2012). *La construcción social de la desigualdad a través del amor romántico*. Publicado el 18/08/2012 en <http://haikita.blogspot.com.br/>

60 Esteban, Mari Luz (2011). *Crítica del pensamiento amoroso*. Barcelona. Editorial Bellaterra. Pág. 44

61 Herrera, C. (2012). *La construcción social de la desigualdad a través del amor romántico*. Publicado el 18/08/2012 en <http://haikita.blogspot.com.br/>

62 Esteban, Mari Luz (2011). *Crítica del pensamiento amoroso*. Barcelona. Editorial Bellaterra. Pág. 55

fenómeno amoroso: La organización política, económica y familiar; los medios de comunicación de masas; el proceso de socialización; los roles sociales dominantes; los estereotipos de rol de género; las normas sociales; las expectativas sociales; los usos y costumbres sociales; el estereotipo socio-cultural del amor romántico; los tabúes sexuales y afectivos; las modas; y la dualidad de funciones de la mujer liberada⁶³.

De este modo, las mujeres y los varones son dos tipos de personas opuestas, complementarias y jerarquizadas, que establecen relaciones dentro de un sistema heteropatriarcal que perpetúa los valores tradicionales. En este sistema a las niñas se les enseña a ser bonitas, objeto de la mirada de los demás, sin incidir en su independencia ni guiarlas hacia su autonomía personal⁶⁴. Es más, cuando alcanzan la etapa adulta pasan a diferenciarse según el papel que representen: el de cazadoras de hombres; o el de mujeres pasivas que esperan a que llegue su príncipe azul. Por tanto, se acaba fomentando el ser varón como ser valiente, protector y autosuficiente; y a la mujer como ser inferior, y como ser que desea ser amado por el poder masculino, siendo más dependientes emocional, económica y psíquicamente⁶⁵.

Las consecuencias de esta perpetuación de los roles provoca en las mujeres tanto la falta de confianza en sí mismas y una autodepreciación de sus capacidades y habilidades como una inmadurez femenina perpetua.

Como se ha comprobado, esta centralidad de lo afectivo y de lo romántico es fomentado en las mujeres desde muy temprana edad a través de un trabajo corporal intenso en el que se manipula el organismo que organiza en un determinado sentido la capacidad sensorial y cognitiva, resaltando unas habilidades sobre otras, en estrecha interacción con el entorno⁶⁶. Dentro de esta centralidad, se desarrolla el sentimiento de estar enamorado. Éste es aprendido en la etapa de la niñez, durante el periodo de socialización, junto con lo que significa tal sentimiento. Hay, pues, un conjunto de normas sociales y culturales que sutilmente se cuelan en los entresijos de las mentes infantiles explicitando cuándo, cómo, de quién, de quién no... puede una/o enamorarse.

63 Herrera Gómez, Coral (2010). *La construcción sociocultural del amor romántico*. Madrid. Editorial Fundamentos. Pág. 115

64 *Ibid.* Pág. 71

65 *Ibid.* Pág. 72

66 Esteban, Mari Luz (2011). *Crítica del pensamiento amoroso*. Barcelona. Editorial Bellaterra. Pág. 50

En definitiva, el amor romántico es un producto mítico que posee una base sociobiológica que se sustenta en las relaciones afectivas y eróticas entre humanos y una dimensión cultural que tiene unas implicaciones políticas y económicas, dado que se produce un sentimiento individual⁶⁷.

Al tratarse de una construcción simbólica y social, deberá coincidir con los intereses políticos y económicos de la ideología hegemónica, y será transmitido principalmente a través de la educación, que nos dirá cómo deben ser las emociones, nos ofrecerá modelos de sentimientos y nos idealizará determinadas estructuras amorosas para diferenciar qué es lo *normal* dentro de la estructura patriarcal, heterosexual y monogámica.

Por este motivo, el reconocimiento de otras formas de amar será vital para romper las definiciones rígidas del género y los roles sexuales que perpetúan las discriminaciones y desigualdades tanto en las relaciones de amor como en el resto de ámbitos de la vida diaria. Habrá que considerar todas las emociones y categorías que nos definen como estados en continua evolución, que se desarrollan y modifican nuestra identidad, intentando detectar todas las influencias que pretenden establecer el sistema hasta ahora dominante, que provienen principalmente de los medios de comunicación y, en nuestra infancia, de las películas que visualizamos.

⁶⁷ Herrera Gómez, Coral (2010). *La construcción sociocultural del amor romántico*. Madrid. Editorial Fundamentos. Pág. 76

4. Metodología de Investigación

Teniendo en cuenta los objetivos expuestos anteriormente y para dar respuesta a aquello que se pretende investigar, se ha optado por realizar un análisis cualitativo de toda la información, bibliografía y filmografía obtenida, porque se ha considerado que para poder analizar roles, estereotipos, valores y sentimientos, percepciones e ideas no era posible realizarlo desde un planteamiento cuantitativo.

A este análisis se le suma otro que sí es de tipo cuantitativo: la realización de una encuesta sobre características que representan la identidad y roles y estereotipos que pueden fomentar las películas tratadas. La finalidad de ésta es la de poder contrastar la percepción que poseen las personas de las películas de princesas Disney con las conclusiones obtenidas del análisis de las películas.

Al tratarse de un estudio tanto cualitativo como cuantitativo, se ha tenido en cuenta la constante modificación y nueva aportación de información, a medida que se iba avanzando en la temática y se iban descubriendo nuevos temas con los que poder relacionar la teoría existente. Además, se ha previsto que los objetivos pudiesen cumplirse y las hipótesis comprobarse a partir de los resultados obtenidos en el análisis de la bibliografía y la filmografía junto con las encuestas realizadas.

4.1 Universo de estudio

En este caso, el universo de estudio puede diferenciarse en dos:

A. Las películas de princesas Disney, desde *Blancanieves y los siete enanitos*, estrenada en 1937; hasta la película recientemente estrenada, *Brave* (2012).

Los documento gráficos⁶⁸ son:

- *Blancanieves y los siete enanitos* (1937).
- *La Cenicienta* (1950).
- *La Bella Durmiente* (1959).
- *La Sirenita* (1989).
- *La Bella y la Bestia* (1991).

⁶⁸ Fichas técnicas de las películas en Anexos.

- Aladdín (1992).
- Pocahontas (1995).
- Mulán (1998).
- Giselle (Encantada) (2007).
- Tiana y el Sapo (2009).
- Enredados (2010).
- Brave (2012).

La elección de estas películas ha tenido la finalidad de poder responder a los objetivos planteados, además del hecho de que, desde un principio, se planteó como única filmografía a utilizar aquellas que tuvieran como protagonistas a princesas Disney, al basarse la investigación en la representación de la mujer en estas películas y cómo influye esa representación en la perpetuación de las normas patriarcales y las emociones.

B. Las personas que han realizado la encuesta sobre roles, estereotipos y películas Disney llamada: *Identidad, Princesas y Héroe*s.

Estas personas conforman la muestra que se va a utilizar como universo de estudio para comparar sus resultados con los obtenidos en la investigación.

La muestra⁶⁹ está compuesta por:

- Mujeres (56) y varones (44) de entre 20 y 35 años.
- De cualquier orientación sexual (el 94% se definía como heterosexual).
- Nivel de estudios medio-alto: la mayoría de ellas/os poseen estudios de grado superior y/o universitarios.
- De diversos puntos geográficos: Alicante, Madrid, Barcelona y Granada.

El requisito principal para la realización de la encuesta era poseer un mínimo conocimiento sobre las películas Disney. Este es el motivo por el que se ha escogido esta muestra en concreto y no otra. El hecho de que las películas de princesas de Disney alcanzaron su auge en los años 80-90, era imprescindible llevar a cabo la encuesta con una muestra que hubiese crecido durante esa época, ya que permitía mayor facilidad

⁶⁹ Para más información en Anexo: Resultados encuesta.

tanto para elaborar las encuestas como para la propia población que las realizaba, que poseía mayor conocimiento de lo que se estaba leyendo y tratando.

Cabe señalar que esta muestra no es el objeto de estudio principal, sino que se utiliza para llevar a cabo una comparación de la realidad con el imaginario que ofrecen las películas.

Se ha tenido en cuenta que la muestra utilizada no es lo suficientemente grande, ni abarca todos los aspectos que se han incluido en la investigación, así como tampoco los resultados podrían extrapolarse de manera totalmente objetiva. Por este motivo, se pretende con estos resultados elaborar unas pinceladas sobre las conclusiones que se alcanzan con la comparación de ambos análisis (el cualitativo -teórico y filmográfico- y el cuantitativo) dando una mayor significación y legitimidad a la investigación.

4.2 Fases de la investigación

1. Recopilación y exploración de la teoría respectiva a la construcción sociocultural de la identidad; teoría sobre la transmisión de roles y estereotipos diferenciados; teoría sobre el amor romántico; filmografía sobre princesas Disney... para poder con todo ello tener un conocimiento del tema a tratar.

Diseño de la encuesta: *Identidad, Princesas y Héroes* en la página web correspondiente.

2. Análisis primario de la información recogida:

- Lectura y redacción del marco teórico y conceptual.
- Visionado del material audiovisual y recogida de información relevante.

Para ello se realizó:

- Recogida de las frases más relevantes en relación a la perspectiva de género existente en las películas.
- Análisis de los valores, roles y estereotipos transmitidos por la filmografía.
- Observación de los modos en los que son tratadas las relaciones de pareja.
- Inmersión e identificación con las protagonistas con el objetivo de examinar su visión de la realidad y de su propia identidad.

- Distribución de la encuesta, a través de Internet, entre la personas que conformaban la muestra.

Estos han sido los enlaces utilizados:

- <http://www.e-encuesta.com/answer.do?testid=hm9QP1wp9JY%3D&chk=1>
- <http://www.e-encuesta.com/answer.do?testid=ntXeaPGGT3s%3D>

3. Análisis más exhaustivo y definido de la información recogida; e inmersión en la información para elaborar una catalogación de las observaciones.
4. Recogida de resultados de la encuesta y realización de estadísticas con la utilización del programa SPSS⁷⁰.
 - Características sociodemográficas de la muestra: sexo, edad y orientación sexual.
 - Conceptos con los que se identifican las mujeres y varones.
 - Conocimiento acerca de las películas de princesas Disney: número de películas conocidas; roles y estereotipos que transmiten; posibilidad de difusión en otras generaciones.
 - Transmisión de emociones y expectativas en el amor.
 - Características esperadas de una/o misma/o y las/os otras/os en una relación.
5. Estructuración de la información en base a los objetivos e hipótesis planteados.
6. Comparación y evaluación de los resultados obtenidos: ¿Influyen las películas en la retransmisión de ciertos roles, estereotipos y expectativas en el amor en las personas que han crecido con estas películas?
7. Conclusión, reflexión y crítica.

4.3 Variables

Las variables, tanto en el contexto cualitativo como el cuantitativo, han sido de carácter nominal. De este modo no es posible ordenarlas, al ser independientes las unas de las otras, pero sí son susceptibles de ser comparadas entre ellas.

Las variables a analizar en el estudio cualitativo son: los roles de género; los estereotipos; las relaciones de amor; y las características tanto comunes como distintas

⁷⁰ Preguntas de la encuesta en Anexos.

que pueden construir y contextualizar a cada una de las protagonistas de las películas.

En este caso las variables no pueden ser representadas por individuos porque el centro del análisis consta de los mensajes que transmiten las películas, y no unas determinadas personas de carne y hueso.

Las variables que se analizan de manera cuantitativa son: Sexo; edad; orientación sexual; nº de películas que se conocen de princesas Disney; características que definen la propia identidad, tanto en las relaciones de amor como en nuestra personalidad individual; conocimiento de los valores, emociones y expectativas que transmiten las películas tratadas; y características que se esperan de la otra persona en una relación de amor.

Los resultados obtenidos de ambos estudios se relacionaron de modo que pudiera obtenerse un breve conocimiento de la influencia que pueden poseer éstas películas en cómo nos vemos a nosotras/os mismas/os y cómo definimos a los demás y las relaciones de amor una vez hemos visualizado e interiorizado la información que las películas de princesas transmiten.

Cabe recordar que se trata de un conocimiento limitado debido a que una mayor especificación y amplitud del tema hubiese requerido mucho más tiempo. Aún así, se ha deseado realizar con la intención de demostrar que es posible extrapolar y demostrar cómo todo aquello que vivimos y visualizamos (en este caso las películas que componen el estudio) influyen en nuestra construcción de la identidad.

4.4 Métodos

La metodología utilizada ha sido variada con el objetivo de poder abarcar de la mejor manera posible todo lo que se pretendía medir y examinar.

Entre los métodos existentes se han empleado la observación de los contenidos y el análisis tanto inductivo como deductivo de los mensajes transmitidos. Todo esto apoyado en el análisis del discurso y la interpretación de la información recogida.

Se ha seguido un proceso de análisis en el que se pretendía abarcar la información desde la más general hasta la más específica. Para ello se ha elaborado primero una visión

general de las fichas técnicas⁷¹ de cada una de las películas. Estas fichas contienen una breve sinopsis y sirven tanto para una visión rápida de la descripción de cada película como a modo de recordatorio antes de la lectura más exhaustiva del análisis realizado. Seguido de este paso, a través de la visualización de las películas, se han analizado los relatos de manera que pudiesen extraerse los conflictos que planteaban las películas y la interpretación de los roles y estereotipos en cada una de ellas. Dentro de este análisis también se ha desarrollado una observación de la evolución sufrida por cada protagonista y los modos de interpretar el amor de cada una de ellas.

Otro de los análisis más profundos que se ha efectuado es el del discurso y lenguaje transmitido por estas películas. A partir de las anotaciones de determinadas citas y conversaciones, se ha pretendido analizar aquellos contenidos sexistas que reproducen y manifiestan ciertos roles y estereotipos discriminatorios.

La aplicación de esta metodología, aún no habiéndose aplicado de manera ordenada, sino a medida que se iba precisando la utilización de un método u otro, ha permitido la construcción y el desarrollo de la investigación, así como el conocimiento de lo estudiado.

71 Fichas técnicas en Anexo III.

5. Estudio y Análisis de la filmografía

“Imagino la mente de un niño como un libro en blanco. Durante los primeros años de su vida, mucho se escribirá en sus páginas. La calidad de su contenido afectará profundamente su vida”

Walt Disney

El conocimiento de que todo lo que nos rodea interviene en la construcción social y cultural de nuestra identidad y nuestra forma de amar nos hace cuestionarnos hasta qué punto los medios de comunicación, y en especial las películas de animación, pueden ser medios privilegiados para ello.

Según Umberto Eco, la cultura de masas “tiende a imponer símbolos y mitos de fácil universalidad, creando tipos reconocibles de inmediato y con ello reduciendo al mínimo la individualidad y la concreción de nuestras experiencias y de nuestras imágenes a través de las cuales deberíamos realizar experiencias⁷²”.

Los medios de comunicación, actualmente, son una de las armas más poderosas de influencia en la creación de determinadas normas y valores, que se extrapolan a la realidad. Incluso la influencia del cine es tan poderosa que se ha llegado a decir que es éste el que crea los personajes que luego se desarrollan en la vida real y no a la inversa⁷³. Los guiones de cine y las caracterizaciones de los personajes transmiten relatos sutiles acerca de la identidad y el estado que guardan relación con el mercado global y las creencias sociales sobre el género y la infancia⁷⁴.

Las representaciones de género en los medios de comunicación son importantes porque las/os niñas/os tienden a imitar las características que son representadas por su mismo género y a evitar las del género contrario. Por lo tanto, los medios de comunicación juegan un papel importante en modelar el comportamiento específico de género⁷⁵.

Si se producen representaciones realistas y variadas será posible mejorar un desarrollo saludable en la infancia. Por el contrario, se reproducen constantemente estereotipos

72 Cerda, Hugo (1985). *Ideología y cuentos de hadas*. Madrid. Editorial Akal bolsillo. Pág. 105

73 Gila, J. Y Guil, A. (1999). La mujer actual en los medios: estereotipos cinematográficos. Granada. *Comunicar*, nº 12, pág. 93

74 Wohlwend, Karen E. (2009). Damsels in Discourse: Girls consuming and producing identity texts through Disney Princess play. *Reading Research Quarterly*, vol. 44 (1), pág. 59

75 Thompson, Eugenia L. & Zerbinos, Eugenia (1995). Gender Roles in Animated Cartoons: Has the Picture Changed in 20 years?. *Sex Roles*, vol. 32 Nos. 9/10. pág. 652

irreales, que influyen negativamente y fortalecen una visión sexista de los papeles que ejercen las mujeres⁷⁶. Estos medios, además, influyen de manera arrasadora en los comportamientos amorosos de las/os menores y adolescentes, diferenciando artificialmente los modelos a seguir, femeninos y masculinos, y generando todo un conjunto de diferentes expectativas de rol que guían de modo sutil los procesos de enamoramiento, de elección de pareja e incluso de ruptura⁷⁷.

Teniendo en cuenta que las niñas y niños son los principales consumidores de televisión y películas de animación, y siendo conscientes de la fuerte influencia de la compañía Disney en su proceso de socialización, se ha pretendido realizar un análisis de las películas más significativas para esta empresa, que va desarrollando una serie de ellas desde que surgió, las películas de princesas Disney. Estas películas están basadas en cuentos de hadas, los cuales Disney modifica y adapta a sus objetivos y expectativas, construyendo historias verdaderamente atractivas para las/os infantiles.

Multitud de investigaciones han demostrado que los cuentos de hadas resuelven los combates ofreciendo a las/os niñas/os un escenario sobre el que se pueden representar los conflictos internos. Proyectan sobre los personajes parte de sí mismas/os. Al presentar los combates entre las diferentes partes de una/o misma/o como combates entre los personajes del relato, los cuentos de hadas abren un camino para que las/os niñas/os resuelvan las tensiones que afectan al modo en que se perciben a sí mismas/os⁷⁸. Del mismo modo, forman parte de la vida de las personas adultas. Sus imágenes y temas se introducen en nuestros pensamientos y conversaciones, y funcionan como metáforas de nuestros deseos y esperanzas. Esperamos encontrar al amor verdadero, y que nuestros problemas tengan un final de cuento de hadas⁷⁹.

Concretamente, las películas Disney han pretendido ajustar estos cuentos de hadas a las normas de sexo y violencia existentes en la actualidad⁸⁰ aunque, aún así, han

76 Thompson, Eugenia L. & Zerbinos, Eugenia (1995). Gender Roles in Animated Cartoons: Has the Picture Changed in 20 years?. *Sex Roles*, vol. 32 Nos. 9/10. pág. 654

77 Sangrador, José Luís (1993). Consideraciones psicosociales sobre el amor romántico. *Revista Psicothema*, vol. 5, Suplemento, pág. 185

78 Cashdan, Sheldon (2000). *La bruja debe morir. De qué modo los cuentos de hadas influyen en los niños*. Madrid. Editorial Debate. Pág. 28

79 *Ibid.* Pág. 31

80 Cashdan, Sheldon (2000). *La bruja debe morir. De qué modo los cuentos de hadas influyen en los*

demostrado que la presentación del género no se corresponde con la evolución en igualdad de género⁸¹.

Esto ocurre en especial con las películas de princesas Disney. Estas películas hablan a partir de sus parcelas de cine sedimentadas y, a través de sus guiones y canciones, retratan a mujeres en apuros que precisan ser rescatadas por príncipes. Enfatizan en la feminidad como discurso subordinado a la masculinidad y retratan la belleza como un símbolo de superioridad para alcanzar los objetivos que definen a las protagonistas: encontrar a su príncipe azul y construir una familia.

Todo esto introduce a las niñas en lo que podría llamarse una heterosexualidad romántica⁸², y hace hincapié en las diferencias de género, legitimando la construcción de las niñas como objetos de la pantalla y los niños como sujetos de poder⁸³.

Afortunadamente no todas las películas son tan radicales, y los cambios en la historia han afectado en la producción de estas películas y en sus guiones.

A continuación, se expone el análisis realizado a estas películas, en base al siguiente esquema:

- Identidad sexual y de género.
- Identidad a partir de los roles y estereotipos.
- Identidad en el amor.

Este esquema supone abarcar los tres aspectos principales que diferencian a estas películas de la realidad actual, pudiendo estudiar la perpetuación de unos valores y normas concretos que responden a las necesidades del consumo de masas más que a las necesidades de desarrollo personal de las personas que visualizan estas películas.

Durante el análisis, se puede comprobar la constante relación existente entre los tres apartados, por lo que, aún habiéndolos diferenciado, se manifestarán en ciertas descripciones una vinculación entre algunas de las fases.

niños. Madrid. Editorial Debate. Pág. 173

81 England, D. E.; Descartes, L. and Collier- Meek, Melissa A. (2011). Gender Role Portrayal and the Disney Princesses. *Sex roles*, nº 64. pág. 556

82 Wohlwend, Karen E. (2009). Damsels in Discourse: Girls consuming and producing identity texts through Disney Princess play. *Reading Research Quarterly*, vol. 44 (1), pág. 59

83 Íbid. pág. 65

5.1 Identidad sexual y de género

En el marco teórico se ha expuesto la relevancia de la cultura y los sistemas a los que se pertenece en la construcción de nuestra identidad.

Si el sexo biológico es el único sistema de categorización que puede considerarse universal, el género reconoce además de la diferencia biológica una diferenciación social. Por tanto, desde nuestro nacimiento aprendemos una serie de definiciones culturales de la masculinidad y la feminidad que comprenden un diverso y amplio conjunto de asociaciones ligadas al sexo: anatomía, función reproductora, división del trabajo, atributos de personalidad, conductas de rol, apariencia física⁸⁴... que han sido reproducidas en las películas estudiadas.

Estas representaciones son adquiridas por las/os menores una vez son conscientes de que para pertenecer a un determinado grupo social deben de interiorizar distintas emociones y valores según el sexo al que pertenezcan⁸⁵. Las madres, los padres, la Escuela y los Medios de Comunicación se convierten en agentes que intervendrán en su socialización y transmitirán valores sociales relativos a ambos sexos, legitimando ciertas formas de ser, experiencias y reglas del juego entre sexos, y creando una mayor diferencia tanto sexual como de género⁸⁶.

Se proyecta entonces sobre las niñas y los niños lo que debe ser pertinente a su identidad, de tal manera que buscarán aquello que sus expectativas anticiparon para responder a las emociones y valores que les han sido asignados⁸⁷.

Como indica la *Teoría de la cultivación*, las representaciones sexuales que se producen actualmente en las películas de princesas Disney influirán en la construcción de unas determinadas ideas y comportamientos sexuales y sociales, así como normas en las niñas y niños⁸⁸.

Si se les plantean personajes que realizan aquellos roles que les han ido asignando desde

84 Moya Morales, Miguel C. (1993). Categorías de género: consecuencias cognitivas sobre la identidad. *Revista de Psicología Social*, vol. 8 (2), pág. 172

85 *Ibid.* pág. 173

86 Barberá, E. y Martínez Benlloch, I. (2004). *Psicología y género*. Madrid. Editorial Pearson Prentice Hall. Pág. 226

87 Levinton Dolman, Nora (2000). *El superyó femenino. La moral de las mujeres*. Madrid. Biblioteca nueva. Pág. 112

88 England, D. E.; Descartes, L. and Collier- Meek, Melissa A. (2011). Gender Role Portrayal and the Disney Princesses. *Sex roles*, nº 64. pág. 556

que nacieron, entonces estos personajes reforzarán esas características. Es más, si el niño o la niña se identifican con el héroe o la princesa, será porque la condición de héroe o princesa les atrae positivamente, al ser asignados estos papeles desde un principio a cada una/o de ellas/os. Su pregunta no se basará en si quieren ser buenas/os o malas/os, sino “¿a quién me quiero parecer?⁸⁹”.

Si las representaciones fuesen igualitarias, no existiría problema alguno, pero la realidad demuestra que se retratan a las princesas como mujeres que prefieren al pretendiente “chico malo” antes que escuchar los consejos de su familia; el ideal de belleza las condicionará para alcanzar sus sueños; y sus cuerpos son sexualizados y utilizados para alcanzar sus objetivos. Independientemente de su elección, las princesas sostienen el patriarcado masculino, al servir como la llave del reino al ser ganada por un héroe digno y activo. De esta manera se enfatiza en la feminidad y los ideales de belleza para alcanzar el premio deseado⁹⁰.

Las mujeres de las películas Disney son representadas con unas determinadas características que definirán su identidad.

Observando algunos ejemplos: *Blancanieves*⁹¹ es la película que mayores rasgos posee en relación a la identidad de la mujer como madre y cuidadora siempre dentro del ámbito privado, pero es justificable si se contextualiza la película y se compara con los valores existentes en aquella época (1937).

Películas posteriores a ésta, como *La Bella Durmiente*⁹² y *Cenicienta*⁹³ también representan con fuerza a las mujeres como seres sumisos, delicados y dulces, que encuentran su satisfacción en el amor recibido por un hombre, el cual les rescata y se casa con ellas. Sus príncipes son definidos como hombres fuertes, valientes y autónomos, que luchan por obtener su premio, las mujeres a las que deben rescatar.

89 Bettelheim, Bruno (1981). *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*. Barcelona. Editorial Crítica. Grupo Editorial Grijalbo. Pág. 18

90 Wohlwend, Karen E. (2009). Damsels in Discourse: Girls consuming and producing identity texts through Disney Princess play. *Reading Research Quarterly*, vol. 44 (1), pág. 66

91 Walt Disney Productions (productora), Hand David (director). (1937). *Blancanieves y los siete enanitos* [video]. EEUU.

92 Walt Disney Productions (productora), Geronimi, Clyde (director). (1959). *La Bella Durmiente* [video]. EEUU

93 Walt Disney Pictures (productora), Geronimi, C.; Luske, H. & Jackson, W. (directores). (1950). *La cenicienta* [video]. EEUU

*La Sirenita*⁹⁴, por su parte, se diferencia de las princesas anteriores en algunos aspectos: presenta mucho interés por investigar y descubrir; es más independiente y asertiva. En contra, se trata de una joven muy preocupada por su aspecto físico y temerosa. El príncipe, en cambio, es representado como un varón muy fuerte tanto física como psíquicamente, y es reconocido socialmente por su valentía, y no por sus capacidades artísticas (Ariel destaca por su voz y belleza, no por su inteligencia o poder).

En el caso de *La Bella y la Bestia*⁹⁵, Bella es representada con valor y asertiva, aunque en muchas ocasiones aparece llorando, lo cual infravalora su valor e independencia. Ella es definida como una mujer muy intelectual, exhibiendo comportamientos no tradicionales de género, aunque por ese motivo es rechazada por el resto de personajes del poblado, que realizan comentarios como “Muchacha de lo más extraño” (min. 8); “Peculiar, extravagante, que nunca deja de leer” (minuto 9); o “Chica singular, distinta a todos los demás” (min. 10).

Si se analiza desde una perspectiva de género, se observa que la mujer no es aceptada porque lee, pero aún así es la protagonista de la película, lo cual puede ser beneficioso. Retomando una de las frases que dice Gastón, el hombre presumido y arrogante que quiere casarse con ella, es destacable que a Bella (y a todas las niñas que se identifican con ella) le hacen rechazar ese tipo de hombres, los que generan un sexismo hostil⁹⁶: “Una chica no puede leer porque empieza a tener ideas y a pensar. Es desobediente” (min. 11'52"). esto no significa que vayan a rechazar otro sexismo más implícito y, por tanto, menos detectable, como el existente en la actualidad.

Bella demuestra también que posee valentía, al decidir cambiarse por su padre cuando éste es secuestrado por la Bestia.

A pesar de estas características, se observan contrapuntos como el hecho de asociar la “peculiaridad” de leer en la posibilidad de encontrar a su príncipe azul, sin realmente incidir en la importancia que puede tener la lectura para una misma; o que finalmente

94 Walt Disney Productions (productora), Musker, J. & Clement, R. (directores). (1989). *La Sirenita* [video]. EEUU

95 Walt Disney Productions (productora), Trousdale, G. & Wise, K. (directores). (1991). *La Bella y la Bestia* [video]. EEUU

96 Sexismo hostil: es el manifiesto o clásico. Tiene sus raíces en las condiciones biológicas y sociales prácticamente universales que muestran que los hombres poseen el control estructural de las instituciones económicas, legales y políticas y las mujeres deben de criar sus hijos y satisfacer las necesidades emocionales y sexuales del hombre.

deba ser rescatada por la Bestia, a la que ha tenido que “domesticar” para que se convirtiera en buena persona.

Una frase a destacar en esta película sería la siguiente: cuando Gastón le dice “Hoy es el día que tus sueños se hacen realidad” , ella contesta: “¿Y qué sabes tú de mis sueños?” (min.21).

En el caso de *Aladdín*⁹⁷, Jasmín, aún demostrando en algunos momentos su ansia por la independencia y sus ganas de tomar sus propias decisiones: “Jamás he podido hacer nada por mí misma” o “Tal vez ya no quiera ser princesa” (min. 12'53”), finalmente es rescatada por el protagonista. Es más, pasa de depender de su padre a depender de Aladdín, con el que se acaba casando, aunque al principio de la película se muestre reacia a hacerlo. Así demuestra que una vez es rescatada por su futuro marido es cuando consigue alcanzar la independencia que deseaba.

Pocos años después, Disney comenzó a cambiar creando princesas más luchadoras, fuertes e independientes. Este es el caso de películas como *Pocahontas*⁹⁸ o *Mulán*⁹⁹. Ambas mujeres son representadas mucho más atléticas, asertivas, independientes y fuertes en personalidad que las anteriores. En estos casos los hombres que aparecen no son príncipes, sino guerreros, con los que se muestra una mayor representación de igualdad.

Pocahontas supuso un gran cambio en comparación con las otras películas, ya que finalmente decide no partir con John Smith. En esta película, la protagonista se encuentra trazada en relación a los hombres que la rodean. Al principio, su identidad está definida por su resistencia a casarse con el hombre que quiere su padre, para pasar a definirse por la relación que tiene con John Smith¹⁰⁰, aunque finalmente no se queda con ninguno, siendo de entre todas las princesas la más independiente y la única que se queda sola¹⁰¹.

97 Walt Disney Productions (productora), Musker, J. & Clement, R. (directores). (1992). *Aladdín* [video]. EEUU

98 Walt Disney Productions (productora), Gabriel, M. & Goldberg, E. (directores). (1995). *Pocahontas* [video]. EEUU

99 Walt Disney Productions (productora), Cook, B. & Bancroft, T. (directores). (1998). *Mulan* [video]. EEUU

100 Giroux, Henry A. (1999). *El ratoncito feroz. Disney o el final de la inocencia*. Madrid. Editorial Fundación Germán Sánchez. Pág. 109

101 Adessa Towbin, M.; Haddock, S. A.; Schindler Zimmerman, T.; Lund, L. & Renee Tanner, L. (2004):

Mulán, en cambio, transmite una fuerte independencia que al final de la película acaba desapareciendo. Rompe con las normas que debían de seguirse para convertirse en buenas esposas y madres, y se convierte en guerrera para luchar en sustitución de su padre. Durante toda la película muestra una valentía e inteligencia notables, llegando a salvar ella a toda la población de los Hunos, pero finalmente decide dejarse llevar por las emociones y argumenta “Creo que ya he estado demasiado tiempo lejos de casa” (min.75). Li-Sang, el guerrero del que se enamora, es mostrado como valiente y orgulloso, y reconoce que Mulán ha sido una heroína. A pesar de esto, la película acaba con que él le pide matrimonio, deslegitimando así toda la independencia que había demostrado a lo largo de la película, y construyendo el final feliz esperado de estas princesas.

Cuando parecía que el cambio en las nuevas princesas iba en auge, Disney estrenó una película mitad de dibujos mitad con personajes de carne y hueso: *Giselle*¹⁰² (Encantada). En esta película la princesa vuelve a retomar el aspecto de las princesas de las primeras películas. Giselle es retratada como una mujer dulce, cariñosa e inocente, que cree en el amor por encima de todo, y su expectativa es poder casarse con su príncipe azul. Su príncipe, definido como varón fuerte y valiente, sale en su busca. Finalmente acaba casándose con otro hombre distinto, que conoce en el mundo real. Este nuevo “príncipe” al principio no cree en el amor ideal, pero gracias a ella acaba sintiéndolo. Vista por personas adultas, esta película podría considerarse incluso como una autocrítica por parte de Disney a las películas de princesas, ya que exageran al máximo las características de cada uno de los personajes, pero teniendo en cuenta que las/os principales consumidoras/es son las/os niñas/os pequeñas/os, supone una vuelta a los roles tradicionales y un énfasis en las relaciones de amor romántico, que son tratadas más adelante.

Más tarde Disney rectificó, y presentó su película *Tiana y el sapo*¹⁰³. La protagonista de esta película, basada en la historia de “El rey rana”, rompe con los roles anteriores y se

Images of Gender, Race, Age, and Sexual Orientation in Disney Feature-Length Animated Films, *Journal of Feminist Family Therapy*, 15:4, pág. 37

102Walt Disney Productions (productora), Menken, A. & Schwartz, S. (directores). (2007). *Encantada: La historia de Giselle* [video]. EEUU

103Walt Disney Productions (productora), Musker, J. & Clement, R. (directores). (2009). *Tiana y el sapo* [video]. EEUU

muestra como una mujer centrada en alcanzar su sueño: montar un restaurante. Para ello, la protagonista deja de lado las emociones y se centra en trabajar. Tiana es atlética y asertiva, y él (Naveen) muestra sus sentimientos constantemente, lo cual supone mayores cambios que en las películas anteriores. Ambos son, además, afectuosos. El problema vuelve a aparecer cuando tras una lucha por alcanzar su sueño, acaba sumergida en una relación que le hará que se case al final con el príncipe.

Puede detectarse, a pesar de la perpetuación de la tradición de casarse y formar una familia, que existe un cambio importante: ella acaba montando su restaurante y es la que contrata a su marido como empleado. De esta forma, su independencia puede verse contemplada hasta el final de la historia.

*Enredados*¹⁰⁴, basada en la historia de Rapunzel, parece retomar de nuevo los mismos valores y emociones del principio. La protagonista se muestra dulce, inocente, resignada y obediente. El varón de la película en este caso no es un apuesto príncipe, sino un ladrón, pero se define como valiente, atlético e independiente, totalmente contrario a ella.

Aquí la historia es distinta. La princesa se muestra en ocasiones más valiente que él, y finalmente es ella quien le salva. Podría decirse que los papeles “se intercambian” durante la película, aunque constantemente tratan de potenciar la feminidad y masculinidad de ambos. Finalmente Disney realiza una mejora: en un principio no se casan pero se quedan juntos, manteniendo los finales de estas películas pero adaptándose en cierta medida a la realidad actual.

La identidad de las protagonistas son definidas en contraposición a sus madrastras o mujeres que representan aquello que no corresponde con lo adecuado o correcto.

El análisis de la filmografía ha demostrado que la mayoría de las películas invisibilizan la relación madre-hija y ocultan la institución de la maternidad a fin de dar mayor relevancia a la paternidad y presentar la relación padre-hija como modelo. Pero además, enfatizan en la representación de mujeres (que suelen ser las malas de la historia) totalmente contrarias a las princesas: son madrastras malas, envidiosas y llenas de malos sentimientos. En los casos en que las madres no tienen estas características, dejan de ser

104Walt Disney Feature Animation (productora), Greno, N. & Howard, B. (directores). (2010). *Enredados (Tangled)* [video]. EEUU

relevantes en la historia¹⁰⁵ y no establecen ninguna conexión con las hijas. En las últimas películas presentadas, el papel de las madres cambia, y comienza a adquirir importancia.

Algunos ejemplos destacables: la madrastra de *Cenicienta* (Tremaine) es arrogante y altiva, contraria al hada madrina, que posee aspecto maternal y es bondadosa. La madrastra de *Blancanieves* es definida como una malvada bruja y cruel que desea matar a su hija.

En la película de *La Bella Durmiente* el hada perversa es lo contrario a las hadas buenas (rechonchas y bajitas), siendo alta, delgada y con facciones angulosas, siempre de negro, alejándose del arquetipo maternal¹⁰⁶.

En las películas de *Aladdín*, *La Bella y la Bestia*, *La Sirenita*, *Pocahontas* y *Giselle* ni siquiera aparecen, y en *Tiana y el sapo* o *Enredados* vuelven a tener papeles muy secundarios. Sin embargo, cuando aparece un hombre mayor, aunque ejerza de malo o padre, siempre posee mayor protagonismo¹⁰⁷.

Los personajes femeninos que representan el antagonismo de las protagonistas pueden apreciarse en más películas. En *La Sirenita*, Úrsula es malvada y representada por un pulpo. Una bruja que manipula a la sirena inocente para apropiarse de su voz.

En *Giselle* la malvada es la madre del príncipe, y es representada también con rasgos angulosos y colores oscuros, encargada de “romper” la magia del amor. Una frase a destacar sería: “La he mandado a un lugar donde no existen los finales felices” (min. 9'48"). En *Enredados* no es su madrastra ni posee ninguna relación con ella, sino que es la mujer que la secuestra y le hace creer que es su madre, con frases como: “Evita el drama a quien te ama. Madre sabe más” (min. 14'30"). la única película que podría salvarse es *Tiana y el sapo*, en la que la madre es “la mejor modista de Nueva Orleans” (min. 3'12"), y la relación que se muestra con su hija es muy buena.

Por el contrario, los varones mayores y/o poco atractivos adquieren mucho mayor protagonismo y los representan con mayor formación: ejemplos claros son el Rey Tritón, en *La Sirenita*; Maurice, el padre de Bella en *La Bella y la Bestia*, es inventor;

105 Sirgo Foyo, Eva (2004). *¿Bellas o bestias? Las mujeres en el cine de dibujos animados*. Edita Consejería de la Presidencia Instituto Asturiano de la Mujer. Pag. 9

106 Fernández Rodríguez, Carolina (1998). *La Bella Durmiente a través de la historia*. Universidad de Oviedo. Servicio de Publicaciones. Pág. 104

107 Gila, J. Y Guil, A. (1999). La mujer actual en los medios: estereotipos cinematográficos. Granada. *Comunicar*, nº 12, pág. 94

el padre de *Pocahontas*, Jefe Powhatan, es el líder de su tribu; en *Tiana y el sapo*, aún apareciendo únicamente al principio de la película, exponen su alto conocimiento como cocinero; y en *Aladdín*, el Sultán, aunque lo muestran más inocente que al resto, es poderoso y adquiere bastante protagonismo.

Esto demuestra que, a pesar de que se vayan modificando los mensajes de género, los actos de valentía o la independencia por parte de un personaje femenino a menudo son seguidas por un "giro" en la trama que lo acaban situando en una posición inferior al personaje masculino.

Las heroínas, por tanto, son finalmente relegadas (casi siempre) a papeles pasivos y a la espera confiada en la acción redentora de los héroes. Además, su representación respecto a éstos será mayor, como consecuencia de que la presencia de los héroes es menor, pero de mayor calidad. Mientras ellos tienen la función de representar ideales y modelos de comportamiento significativos para toda una cultura, ellas adoptan papeles heroicos temporales, realizando acciones que no serán tan significativos para la comunidad¹⁰⁸.

5.2 Identidad a partir de los roles y estereotipos

Como se ha especificado en el marco teórico, a partir de parámetros de determinación biológica se construyen definiciones de masculinidad y feminidad ligadas al sexo biológico. A través de la socialización diferencial de emociones, actitudes y conductas, se desarrollan estereotipos de "Mujer" o "Varón" que son interiorizados.

Los principales transmisores de estos contenidos son tanto los familiares y la Escuela como los Medios de Comunicación, organizando un desigual reparto de papeles sociales que refuerzan el sistema de organización y distribución jerarquizada en el que se legitima la desigualdad y se racionaliza el orden natural de los sexos.

De este modo, los mensajes de género que se reproducen en las películas de Disney, acaban fortaleciendo esta desigualdad, ya que perpetúan las emociones y conductas que reinan en la sociedad heteropatriarcal en la que nos situamos.

Tras el análisis pormenorizado de las películas, se han extraído las siguientes características que definen generalmente a las/os protagonistas según el sexo al que

¹⁰⁸Fernández Rodríguez, Carolina (1997). *Las re/escrituras contemporáneas de la Cenicienta*. Oviedo. Colección Alternativas, KRK ediciones. Pág. 74

pertenecen:

- Los varones son representados como: salvadores; héroes; personas positivas; valientes; fuertes; nobles; intelectuales; con empleos relevantes; y con tendencia a utilizar su físico para resolver los problemas.
- Las mujeres son representadas como: hermosas; dulces; débiles; pasivas; miedosas; agradables; con alto carácter sexual¹⁰⁹ (todas muestran un físico atractivo); indefensas; domésticas; y con posibilidad de casarse.

Cabe destacar que en algunas películas recientes son retratadas con la misma fuerza y/o valentía que los hombres, aunque a menudo precisan de ser ayudadas o rescatadas por los personajes masculinos. Y las mujeres que aparecen con sobrepeso, son feas o desagradables no suelen estar casadas¹¹⁰.

Estas características demuestran que, a medida que las mujeres se han ido liberando de la mística femenina, el mito de la belleza se ha impuesto con mayor fuerza y las imágenes están siendo usadas como un arma en contra del movimiento emancipador de la mujer. A partir de la belleza representada de manera objetiva y universal las estructuras patriarcales realizan una infantilización de la mujer y naturalizan determinados roles y estereotipos¹¹¹.

La naturalización de determinados roles, como el de cuidadoras, esposas y/o madres se enseña a las mujeres a que realicen unas tareas y no otras, y construyan unas expectativas determinadas, como la de casarse. Como manifiesta Pierre Bourdieu: "El matrimonio es el medio privilegiado de adquirir una posición social¹¹²". Del mismo modo apunta que las mujeres sólo pueden aparecer en el orden social como un símbolo cuyo sentido se constituye al margen de ellas, cuya función es contribuir a la perpetuación o aumento del capital simbólico poseído por los hombres.

Esto es posible compararlo con las distintas películas de princesas ya que éste es el motivo por el que los príncipes eligen una mujer con la que contraer matrimonio. El autor añade también que esto hace que se encuentren las mujeres atrapadas en unos

109Adessa Towbin, M.; Haddock, S. A.; Schindler Zimmerman, T.; Lund, L. & Renee Tanner, L. (2004): Images of Gender, Race, Age, and Sexual Orientation in Disney Feature-Length Animated Films, *Journal of Feminist Family Therapy*, 15:4, pág. 36

110Íbid. pág. 30

111Fernández Rodríguez, Carolina (1997). *Las re/escrituras contemporáneas de la Cenicienta*. Oviedo. Colección Alternativas, KRK ediciones. Pág. 98

112Bourdieu, Pierre (2000). *La dominación masculina*. Madrid. Editorial Anagrama. Pág. 53

esquemas mentales, en una violencia simbólica de la que se declaran sufridoras y que constituyen la base de las relaciones de dominación eterna, puesto que "los dominados aplican a las relaciones de dominación unas categorías construidas desde el punto de vista de los dominadores¹¹³".

Así, la naturalización de la diferencia sexual, la fragmentación del cuerpo y la conversión en objeto constituyen los pilares sobre los que reposa la simbólica del poder patriarcal, que es perpetuado por estas películas de manera más explícita o implícita según la época en la que se hizo y la historia que transmite.

Si nos situamos en la primera película, *Blancanieves*, en ella el trabajo doméstico (rol asignado tradicionalmente a las mujeres) es potenciado al máximo¹¹⁴, característica que fue desapareciendo hasta la llegada de las películas más recientes como *Tiana y el Sapo*, *Giselle* o *Enredados*.

Esto es así porque en las películas de princesas Disney han ido perpetuando, película tras película, las características asociadas a cada género, fortaleciendo así los conceptos de masculinidad y feminidad existentes desde hace décadas. Se va construyendo así una ideología hegemónica basada en el pensamiento dicotómico y jerárquico: los varones deberán demostrar que no son seres débiles, no son bebés, no tienen miedo y no son homosexuales; y las mujeres que son sensibles, cariñosas, asustadizas, y que presentan como principal expectativa en sus vidas encontrar el amor de su vida.

En estas películas, las mujeres difícilmente tienen la posibilidad de reivindicarse como sujeto y como mujer a la vez, aunque existen excepciones, a la mayoría de las protagonistas las representan carentes de medios para reivindicarse, quedando, por tanto, relegadas a la alteridad¹¹⁵, e incluso complacientes por ello. Analizando los roles y estereotipos promovidos se ha observado lo siguiente:

La película de *Blancanieves* es donde el rol de cuidadora y mujer sometida se produce de manera más explícita. Cuando la protagonista llega a la casa de los enanitos exclama: "¡Cuánto polvo!" y seguidamente procede a limpiar, con la intención de que pueda vivir

113Bourdieu, Pierre (2000). *La dominación masculina*. Madrid. Editorial Anagrama. Pág. 56

114England, D. E.; Descartes, L. and Collier- Meeck, Melissa A. (2011). Gender Role Portrayal and the Disney Princesses. *Sex roles*, nº 64. pág. 564

115La mujer se determina y se diferencia con respecto al hombre, y no a la inversa. Ella es lo inesencial frente a lo esencial. Él es el sujeto, lo Absoluto: ella es la Alteridad. (De Beauvoir, 2005)

con ellos a cambio de cocinar y limpiar: "...y si dejáis que me quede, limpiaré la casa, fregaré y también cocinaré" (min. 37'30").

En las películas *La Bella Durmiente* y *Cenicienta* las protagonistas también se dedican únicamente a limpiar y a comunicarse con los animales, esperando que llegue ese ansiado amor que las salvará de esa carga y las convertirá en princesas. En *Cenicienta*, incluso los roles están definidos en los animales, destacando una de las frases que le dice una ratona a un ratón mientras confeccionan un vestido para Cenicienta: ""Eso es cosa de mujeres (coser) tú busca más enseres" (min.31'12").

Estas mujeres, al igual que Blancanieves, son caracterizadas por la sumisión, la pasividad, la inocencia y la temerosidad. Aunque el rasgo más destacable de estas princesas respecto al resto de películas es el de la existencia de un comportamiento asertivo en las mujeres, pero dirigido hacia los animales en vez de las personas¹¹⁶. Este comportamiento de asertividad limita el poder de las protagonistas frente al resto de adultos y/o hombres, que sí muestran asertividad hacia otras personas.

En el caso de *La Sirenita*, Ariel es retratada como una mujer que se preocupa mucho por su aspecto físico, pero también posee mayor independencia que las anteriores. Su comportamiento asertivo se desarrolla también con los animales, pero en este caso pertenecen al mismo mundo que ella (el mar), y se muestra una mayor comunicación con su padre. La película muestra a una sirena inquisitiva que desafía a su padre dominante, pero acaba convirtiéndose en mujer en recatada y silenciosa cuando entra en el terreno del príncipe¹¹⁷. Con lo cual, se vuelven a reforzar los roles tradicionales y vuelven a potenciarse los rasgos atribuidos a la feminidad en las mujeres y los rasgos atribuidos a la masculinidad en los varones (finalmente es rescatada por Eric, que acaba mostrando una superioridad frente al mundo existente bajo del mar).

En *La Bella y la Bestia*, Bella parece más progresista que Gastón y las chicas del pueblo, pero después aparece necesitando una protección masculina constante, centrada en primer lugar en su padre y, en segundo, en la Bestia. Además, Bella no hace lo que realmente quiere, sino que las elecciones de su vida dependen totalmente de los personajes masculinos.

116England, D. E.; Descartes, L. and Collier- Meeke, Melissa A. (2011). Gender Role Portrayal and the Disney Princesses. *Sex roles*, nº 64. pág. 560

117Wohlwend, Karen E. (2009). Damsels in Discourse: Girls consuming and producing identity texts through Disney Princess play. *Reading Research Quarterly*, vol. 44 (1), pág. 65

Uno de los momentos de la película, en el que Bella entra en el palacio, pierde su libertad y su vida quedando totalmente definida en relación a los deseos de la Bestia. Éste la controla a través de su espejo, le grita y no la deja salir de los confines del palacio ni establecer ningún tipo de vínculo con otras personas. A pesar de este maltrato, Bella prefiere quedarse cuando tiene oportunidad de escapar (escena en la que la Bestia la salva de los lobos). Con esta actitud, la película justifica el comportamiento de la figura masculina y legitima la abnegación y subordinación de la mujer¹¹⁸. Un aspecto positivo sería las emociones que muestra la Bestia. Comparada con los príncipes anteriores, éste es más cercano y muestra mayor sensibilidad, aunque conseguida con el esfuerzo de la protagonista.

En *Aladdín* ocurre algo parecido. El protagonista también muestra sus emociones, y se produce una mayor mezcla de mensajes de género. Aladdín se muestra sensible y caritativo, posee gran asertividad, da muchos consejos y es fuerte. Lo mismo ocurre con Jasmín, la cual también se muestra asertiva y sin miedo, pero débil psíquicamente.

Esta princesa, al igual que Bella, rechaza a los varones ostentosos y egocéntricos, llegando a desear no casarse: “La ley es cruel, yo quiero casarme por amor” (min. 12'57"). Aunque las respuestas recibidas por su padre destacan por su carácter machista: “Quiero asegurarme de que alguien se ocupe de tí, te proteja” (min. 12'57"); “Rajá (el tigre), que Alá te proteja de tener una hija” (min.13'24"); o “Su madre nunca fue tan exigente” (min. 13'42").

Otro de los aspectos a destacar en esta película, y que se produce de manera subliminal en muchas ocasiones es la infantilización de la mujer a través de la utilización del sufijo “-ita”. Un ejemplo muy claro se produce en el momento en el que al protagonista le llaman “rata callejera”. Segundos más tarde a Jasmín, para tratarla del mismo modo, le dicen “ratita”. Las consecuencias de esta estrategia son que las mujeres acaban siendo vistas como personas inferiores, que no pueden cuidarse ni decidir por sí mismas.

El maltrato hacia la mujer, también se hace eco en esta película. En uno de los momentos de la película, el Visir, cuando toma a Jasmín como prisionera, le escupe a la cara y la arroja contra el suelo, para demostrar el poder que ostenta sobre ella. También llega a pedirle que "sea su esposa" después de haberla agredido, plasmando así la más

118 Sirgo Foyo, Eva (2004). *¿Bellas o bestias? Las mujeres en el cine de dibujos animados*. Edita Consejería de la Presidencia Instituto Asturiano de la Mujer. Pag. 10

típica escena de maltrato femenino, que deja a la mujer desposeída como un objeto a manos del hombre, y, que la mujer sólo podrá evitar si consigue destruir la superioridad a la que se ve sometida¹¹⁹.

La película de *Pocahontas* reproduce mensajes contradictorios sobre la fuerza femenina. Pocahontas representa un personaje femenino fuerte, que se enfrenta a su padre y se enamora de alguien que no pertenece a su cultura. Incluso, a John Smith le enseña lecciones sobre respetar a otras culturas y al medio ambiente. Pocahontas es la princesa más radical, debido a que es la única que al final de la película no se casa ni se queda con el héroe, decidiendo quedarse con su familia su comunidad. Además, la feminidad que demuestra no se corresponde tanto con las princesas anteriores, sino que es más atlética, fuerte e inteligente. De todas formas, esta película podría haber ido más allá, y teniendo en cuenta que la protagonista decide quedarse en casa, podría haber adoptado un rol menos limitado, y haber adquirido un papel de liderazgo en su comunidad, transmitiendo un mensaje feminista más fuerte¹²⁰.

Mulán es otra de las películas en las que los roles de la protagonista presentan una mayor ambigüedad respecto a si son más femeninos o masculinos. En ella se retrata a una niña que se niega a encajar en un papel femenino estereotípico, y decide disfrazarse de hombre para poder acudir a la guerra en lugar de su padre. La protagonista resulta ser una soldado fuerte y una compañera digna de confianza, que llega a ser la que pone fin a la guerra. De esta forma, demuestra que sus capacidades son las mismas que las de los varones, llegando a rebatir varios comentarios y frases que aparecen al principio como: “Nombre y honra nos darás” (min. 6'20"); “Cortés, obediente, talla 3” (min. 7'03"); “Los hombres luchan para honrar, las chicas han de dar sus hijos con amor” (min.7'16"); o “Harás bien a tu hija a contener la lengua en presencia de un hombre” (min. 14'54"). Incluso su país celebra su eventual, a pesar de que al principio es menospreciado cuando su verdadero género se revela. Sin embargo, el varón protagonista lo describen con mayor fuerza y menor sensibilidad, sin llegar si quiera a llorar la muerte de su padre. Finalmente, al igual que Pocahontas, Mulán decide quedarse con su familia, pero en este caso rechazando un poder que la igualaría a los varones más valorados de aquella época,

119De Beauvoir, Simone (2005). *El segundo sexo*. Madrid. Ediciones Cátedra. Pág. 277

120Adessa Towbin, M.; Haddock, S. A.; Schindler Zimmerman, T.; Lund, L. & Renee Tanner, L. (2004): Images of Gender, Race, Age, and Sexual Orientation in Disney Feature-Length Animated Films, *Journal of Feminist Family Therapy*, 15:4, pág. 26

devolviendo así el final supuestamente esperado por las princesas.

La princesa Tiana, en *Tiana y el sapo*, es la primera película que logra sacar a la mujer de la esfera privada: “Trabajando mucho podrás hacer tus sueños realidad” (min. 5'40”), aunque no para que alcance un puesto importante ante la sociedad. Tiana aparece realizando trabajos devaluados personal y profesionalmente, y se muestra extenuada al tener que estar pluriempleada: “Hay que trabajar duro, y lo demás vendrá sin más. Ya llegaré” (min.15'23”). Su independencia y autonomía se ve cuestionada en el momento en el que decide abandonar sus sueños profesionales ante la presencia de un hombre que conquista su corazón. A pesar de aparecer en un principio como un ser asexuado a quien no le interesan las relaciones con sus iguales por la falta de tiempo que le inflige la sobrecarga laboral, al fin es tentada por el mundo placentero y desinhibido que le ofrece un ser del género masculino, que hará que se acaben casando. De todos modos, supone una de las películas más arriesgadas de esta temática, porque además plantea una protagonista afroamericana que acaba liderando un restaurante en el que su marido será uno de los empleados.

Giselle, estrenada más tarde, rememora los roles y estereotipos más básicos de las princesas Disney, deleitando a las/os espectadoras/es con frases como: “Es divertido limpiar” (min. 27'19”) reforzando así su rol de mujer relegada al ámbito doméstico y cuidadora (cuida mucho mejor a la hija del protagonista que la novia de éste). Así como su mayor sueño es encontrar a su príncipe azul: “Mi príncipe, mi sueño hecho realidad” “Todos buscan alguien para amar” (min. 2'04); o “Quiero un sueño verdadero porque así los finales son felices” (min. 3'07”). De igual modo la comunicación de la princesa con los animales y las/os niñas/os es superior a cualquier otra que tenga con las personas adultas, y Giselle se caracteriza con una inocencia y una bondad máximas. El aspecto positivo en esta película es que el príncipe azul no es finalmente el que se queda con ella, sino que lo hace un hombre de carne y hueso, decidiendo ella quedarse en el nuevo mundo al que había sido mandada por la bruja.

A pesar de lo estereotipada que es esta película, como se ha indicado con anterioridad, es posible que haya sido creada como autocrítica por parte de Disney, y dirigida a un público un poco más adulto, porque la multinacional no la sitúa dentro de su grupo de princesas Disney.

La última princesa Disney, anterior a *Brave* (de la cual se trata al final del análisis) es Rapunzel. En *Enredados* la protagonista está encerrada en la torre, en la cual reproducen todas las actividades que tiene la posibilidad de hacer dentro de ella. Rapunzel cocina, lee, pinta, limpia, cose...relegada así a las tareas que son llevadas a cabo dentro del ámbito privado. Por otra parte, Flynn Rider (el varón), pertenece completamente al ámbito público, es ladrón. Afortunadamente, la película transmite la necesidad de ella por salir, aprender y descubrir: "Me pregunto cuando mi vida va a comenzar" (min. 7'54") en relación a cuándo va a poder salir de allí. Al igual que posee otras características más asociadas al género masculino: es valiente, fuerte e inteligente: "He estudiado las estrellas y siempre están en el mismo sitio" (min.12'34"). Rapunzel rescata en varias ocasiones a Flynn, situándose así en una posición de mayor igualdad que en las películas anteriores.

Más aspectos relevantes de esta película que rompen con la repartición de roles y emociones según el género son el momento en el que entran ella y Flynn en una taberna repleta de hombres con aspecto rudo y agresivo. A partir de una canción, la protagonista consigue que todos los hombres revelen sus verdaderos sueños, entre los que se encuentran ser florista, diseñador de interiores o mimo. El otro momento relevante es en el que los padres de la princesa celebran su cumpleaños sin todavía conocer su paradero. Su padre llora y su madre le seca las lágrimas. En definitiva, y aunque acabe quedándose con Flynn, no se casan durante la película (el último comentario es: "Tras muchos años, él me pidió que nos casáramos"), y el sueño de ella en todo momento no tiene nada que ver con su príncipe azul, sino con ver los farolillos del día de su cumpleaños.

Si bien se han observado cambios relevantes en cuanto a roles a medida que han ido pasando los años, otros, ideales como el de belleza siguen calificándose como superiores en la mayoría de las películas:

Es cierto que la experiencia del cuerpo sobre la que se construye la imagen mantiene una estrecha relación con la identidad, con lo cual, el esquema de género atraviesa esta configuración modulándola a través de los atributos genéricos de masculinidad/feminidad¹²¹.

121Barberá, E. y Martínez Benlloch, I. (2004). *Psicología y género*. Madrid. Editorial Pearson Prentice Hall. Pág. 227

Se debe ser consciente que todo lo correspondiente a la corporalidad trasciende el ámbito de lo físico, y remite a una dimensión simbólica que compromete la experiencia del sujeto y conforma su identidad. Entonces, la identidad de los sujetos estarán formadas por los afectos e identificaciones que se proyectan sobre los cuerpos¹²², construyéndose así desde la materialidad y alteridad que los configuran, y que forman parte de su representación, definida por patrones culturales de significación y deseabilidad social¹²³.

Los cuerpos se definen de manera asimétrica para diferenciar al varón de la mujer, configurando unas características de masculinidad y feminidad que den significado a los cuerpos sexuados a través del contenido que forman los estereotipos y los esquemas de género. Esta definición de los cuerpos influirá tanto en la construcción de la autoimagen como en el carácter de las relaciones entre los sexos, y en el significado y experiencia de la sexualidad¹²⁴.

Extrapolando la teoría a la filmografía del estudio, en la película de *Blancanieves*, por ejemplo, se ve claramente el odio de la reina hacia la protagonista. Su odio se basa básicamente en la belleza de *Blancanieves*, hasta tal punto que desea matarla para poder presidir el trono de la mujer más bella del reino.

En la película de *La Bella Durmiente*, el propio título ya incide en la belleza que debe de poseer la protagonista. La historia cuenta que: “Hacía muchos años que deseaban un hijo...”. De este modo se deja claramente que el objetivo era concebir un hijo a quien transmitir los poderes y los privilegios heredados, pero al ser una niña guapa (en la película es calificada de “linda niña”) se hace excusable porque no tendrán problema en casarla en un futuro. Si nos paramos a pensar, tanto en *Blancanieves* como en *La Bella Durmiente*, la belleza de las protagonistas es considerada tan importante que será el condicionante para que los príncipes se enamoren de ellas y les otorguen el beso de amor que las rescatará del sueño eterno¹²⁵.

En *La Sirenita* se muestra a una protagonista preocupada constantemente por su aspecto

122Barberá, E. y Martínez Benlloch, I. (2004). *Psicología y género*. Madrid. Editorial Pearson Prentice Hall. Pág. 218

123Íbid. Pág. 219

124Íbid. Pág. 221

125Adessa Towbin, M.; Haddock, S. A.; Schindler Zimmerman, T.; Lund, L. & Renee Tanner, L. (2004): Images of Gender, Race, Age, and Sexual Orientation in Disney Feature-Length Animated Films, *Journal of Feminist Family Therapy*, 15:4, pág. 29

físico y con el deseo de pertenecer al mundo exterior y volver a encontrarse con el humano del que se enamoró, sin importarle para ello tener que perder su voz y a su familia. Esto hace creer que la sirena no está conforme con su identidad, disconforme a las normas del mundo, y con la creencia de que el deseo, la capacidad de elegir y la autodeterminación estrechamente unidos servirán para atrapar y amar a un hombre atractivo.

En el caso de *Cenicienta*, se produce un contraste físico y moral entre la protagonista y las hermanastras, que tratan de alcanzar la belleza con todo tipo de sacrificios. Las imágenes muestran por un lado a Cenicienta, que podría decirse que es el prototipo de virtudes femeninas, que cuando entra en el castillo todo el mundo la observa y la desea; y por otro lado, a las hermanastras (Anastasia y Drizella) que reflejan dos mujeres que poseen características que “no son deseadas” por un príncipe: feas, con los pies grandes, competitivas...

La película de *La Bella y la Bestia* más que la protagonista, son las personas que han sido convertidas en objetos por el hechizo las que se muestran sexualizadas de manera exagerada. Estos objetos se pueden diferenciar claramente y muestran a su vez una diferenciación de roles aún habiéndose convertido en objetos: los varones ocupan puestos de mayor reconocimiento como mayordomo o chef, y las mujeres vuelven a ocupar los lugares de madres, cuidadoras, preocupadas por el aspecto físico (el armario de Bella es una mujer) y por la limpieza. Más allá de la diferenciación de roles, se reproducen escenas en las que se muestra el poder masculino hegemónico que permite a los varones tratar a las mujeres con menor respeto. Claro ejemplo es el del "macho" candelero que corteja a la "hembra" escoba. Mientras ella le dice: "No, no, no," él contesta: "Sí, sí, sí". Esto refuerza la creencia estereotipada que se tiene en la sociedad de que las mujeres, cuando dicen que no, realmente quieren decir sí, o peor aún, que su negativa es simplemente irrelevante.

En el caso de *Aladdín* se expone claramente la representación de los cuerpos con connotaciones de fortaleza/debilidad o actividad/pasividad según el sexo, que ocasiona como consecuencia un conflicto para ambos sexos: las mujeres, sometidas a un continuo escrutinio sobre su cuerpo, se enfrentan al desorden de un cuerpo real y cambiante, mientras que los varones lo hacen mediante una supuesta fortaleza, relativa no sólo a la

fuerza sino también al control emocional¹²⁶.

En esta película, hay una escena en la que Jasmín pretende distraer al Sultán (que anteriormente había sido Visir) a través de la seducción y la erotización de su cuerpo. Esta escena lo único que enseña es la manera equivocada con la que una mujer puede conseguir lo que quiere de un hombre. La manipulación del varón a través de la sexualidad convierte a las mujeres en objetos físicos, haciéndoles perder toda identidad como sujetos y relegándolas a la alteridad y sumisión de sí mismas a los cuerpos que las componen.

En el resto de películas, la sexualización y/o identidad configurada en los cuerpos se muestra menos explícita. Casos como el de Pocahontas o Mulán los cuerpos se muestran más atléticos, y su preocupación por la belleza es rechazada e incluso invisibilizada.

Ocurre lo mismo en *Tiana y el sapo*. Tiana no se preocupa en ningún momento por su físico, sino que centra su interés en otros aspectos como el trabajo.

En *Giselle*, por el contrario, vuelve a representarse un interés por la belleza, pero no se erotizan tanto los cuerpos ni se muestra tan relevante durante la historia.

Enredados expone una belleza a partir de la melena de la protagonista, que es rubia, larga y mágica, pero rompe los estereotipos al final, cuando sigue mostrándose a una princesa bella e independiente una vez se ha cortado el pelo y se ha vuelto morena.

Podría decirse que sí han existido cambios de roles y estereotipos en las princesas de Disney, aunque eso da lugar a que se reproduzca un sexismo más benevolente¹²⁷ y difícil de percibir, que se refleja ahora en casi todas las sociedades y se basa en actitudes protectoras hacia las mujeres, reverencia por su rol como esposas y madres y una idealización de ellas como objetos amorosos¹²⁸.

126Barberá, E. y Martínez Benlloch, I. (2004). *Psicología y género*. Madrid. Editorial Pearson Prentice Hall. Pág. 223

127El sexismo benévolo debilita la resistencia de las mujeres ante el patriarcado, ofreciéndoles las recompensas de protección, idealización y afecto para aquellas mujeres que acepten sus roles tradicionales y satisfagan las necesidades de los hombres (Barberá, 2004).

128Barberá, E. y Martínez Benlloch, I. (2004). *Psicología y género*. Madrid. Editorial Pearson Prentice Hall. Pág. 282

5.3 Identidad en las relaciones de amor

Los cuentos de hadas reflejan el inconsciente de cada persona y los sueños colectivos. Representan la felicidad basada en el llamado sueño romántico, que posee una obligación erótica con un amado único e idealizado, donde se mantiene el arquetipo de matrimonio como final feliz y única opción. La heroína será pasiva, virtuosa y bella y el varón un redentor masculino¹²⁹.

Este ideal se maximiza en las películas de princesas, generando que la comprensión de las normas y la sociedad influyan en las relaciones de amor y la manera de comportarse en éstas. Se definen, de este modo, unas historias que determinarán la identidad de las mujeres, la cual tenderá a construirse y afirmarse en relación al otro, siendo un proceso que alcance el clímax en la relación amorosa¹³⁰.

Los acontecimientos que configuran los cuentos de hadas podrían diferenciarse en cuatro partes¹³¹, en los que se representa un amor mitificado y los dos principales mitos son el príncipe azul y la princesa maravillosa, basados en una rígida visión de los roles sexuales y estereotipados de género¹³²:

1. La primera parte: la travesía. Ésta lleva al héroe o heroína a una tierra ajena, caracterizada por acontecimientos mágicos y criaturas extrañas.
2. A la anterior le sigue el encuentro con una presencia diabólica o embrujada.
3. En la tercera parte se produce la conquista: dos personas se enamoran y se ven separadas por circunstancias, obstáculos y/o barreras. En esta fase se lucha contra el ser maligno y se gana la batalla.
4. Finalmente se concluye con una celebración, que suele ser un banquete de bodas o reunión familiar. La pareja feliz puede vivir su amor en libertad. Siendo los dos principales mitos.

Las historias de las películas de princesas Disney reproducen estos cuentos, y ofrecen la existencia del amor perfecto, el amor como sentimiento único e ideal que se podrá

129Fernández Rodríguez, Carolina (1998). *La Bella Durmiente a través de la historia*. Universidad de Oviedo. Servicio de Publicaciones. Pág. 210

130Esteban, Mari Luz (2011). *Crítica del pensamiento amoroso*. Barcelona. Editorial Bellaterra. Pág. 114

131Cashdan, Sheldon (2000). *La bruja debe morir. De qué modo los cuentos de hadas influyen en los niños*. Madrid. Editorial Debate. Pág. 44

132Herrera Gómez, Coral (2010). *La construcción sociocultural del amor romántico*. Madrid. Editorial Fundamentos. Pág. 292

alcanzar entre un hombre y una mujer tras la superación de todos los obstáculos. A su vez, este amor estará marcado por condicionantes de clase social y de género que definirán quién, cómo y a quién se puede amar¹³³. Limitarán también las personas que pueden amar, excluyendo de las relaciones amorosas a las villanas, esclavas, monjas y feas¹³⁴.

El amor que ofrecen, por supuesto, será alcanzado a través del matrimonio basado en las normas patriarcales, considerado el destino natural de la mujer y su única *carrera*. No será sólo el ideal, sino el único modo legítimo que tiene una mujer para ganarse la vida y para justificar socialmente su existencia¹³⁵. Como indica Simone de Beauvoir, este matrimonio tradicional relega a la mujer a la inmanencia, pasando a pertenecer a la familia del hombre y a ser su mitad.

Estas historias, por tanto, han construido princesas con determinados caracteres femeninos que relacionar de manera romántica con caracteres masculinos. Crean princesas que deben buscar o escoger un marido, únicas personas con las que se completarán como personas y podrán formar la familia esperada. Princesas que siempre ganan el amor de un hombre, como si el enamoramiento se conformase con total facilidad. Serán, claramente, un enamoramiento y una unión heterosexuales, que permitan una perpetuación de la familia entre esas dos personas¹³⁶. En realidad, estas historias nunca muestran lo que ocurre una vez las dos personas se han casado, con lo cual, no indican qué tipo de desarrollo personal se requiere para la unión con la persona amada.

En relación con las películas, la mayoría de los libertadores se enamoran de sus heroínas por su extraordinaria belleza, que es símbolo de perfección, antes que por su carácter o inteligencia (en muchas ocasiones intercambian poco más que dos frases). Después, los protagonistas masculinos pasan a la acción y demuestran que son dignos de la mujer que aman. Algo muy distinto es lo que las heroínas deben hacer: ellas deben aceptar

133Fernández Villanueva, Concepción (1998). El arte de amar: un análisis sociológico. *REIS*, nº 84, pág. 143

134Íbid. pág. 144

135Fernández Rodríguez, Carolina (1997). *Las re/escrituras contemporáneas de la Cenicienta*. Oviedo. Colección Alternativas, KRK ediciones. Pág. 135

136England, D. E.; Descartes, L. and Collier- Meek, Melissa A. (2011). Gender Role Portrayal and the Disney Princesses. *Sex roles*, nº 64. pág. 565

pasivamente que alguien las ame¹³⁷.

El problema común a todas las historias estriba, por tanto, en encontrar al hombre perfecto, siendo la característica que atraviesa transversalmente todos los relatos. Todo ello rodeado de comportamientos estereotipados femeninos como: el miedo a perder la belleza; los celos entre mujeres; los modelos opuestos belleza-fealdad en los que están contenidas toda una serie de capacidades, actitudes... haciendo a unas poseedoras de todas las venturas y a otras de todas las desdichas.

Puede decirse entonces que las películas Disney no sólo transmiten roles y estereotipos equivocados, sino que introducen a las/os niñas/os en relaciones de amor basadas en el amor romántico y totalmente perfectas (todas poseen finales felices) que no tienen en cuenta todos los cambios y contextos existentes en la sociedad. Además de reproducir unas relaciones heterosexuales en las que las mujeres se convierten en seres dependientes que temen la independencia, las presentan con la necesidad de refugiarse en la vida matrimonial para poder alcanzar los objetivos que se proponen, respondiendo a la vez a las necesidades que exigen las instituciones que gobiernan y dirigen la sociedad.

En *Blancanieves* y *La Bella Durmiente* las princesas se enamoran de los príncipes que las rescatan de las malvadas brujas y las despiertan, aún habiéndolos visto una única vez. Esta situación las relega a la dependencia y a la construcción de sí mismas de acuerdo con el deseo de sus príncipes, nunca del suyo propio.

Ambas película muestran la construcción genérica de los dos sexos: los varones son seres fuertes, arrojados, dispuestos a luchar y enfrentarse con las fieras más salvajes y monstruosas con tal de conseguir la posesión de una dama, y las mujeres son seres bellos y pasivos¹³⁸.

La Cenicienta no se queda atrás, y constituye la expresión literaria de la que es una de las premisas básicas del sistema patriarcal: toda mujer ha de buscar su auto-realización en el matrimonio y, en concreto, en las funciones a las que éste destina, que no son sino

137Bettelheim, Bruno (1981). *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*. Barcelona. Editorial Crítica. Grupo Editorial Grijalbo. Pág. 387

138Fernández Rodríguez, Carolina (1998). *La Bella Durmiente a través de la historia*. Universidad de Oviedo. Servicio de Publicaciones. Pág. 105

las de la maternidad y el trabajo doméstico.

El guión así lo expone claramente cuando el padre del príncipe argumenta: "...no me entra en la cabeza, tiene que haber alguna que sea una buena madre... digo esposa" (min.26'03"). Su único objetivo es encontrar una doncella casadera con la que poder unir a su hijo. Para ello crea un baile en el que las jóvenes en edad de casarse aparecen expuestas como objetos en un escaparate, como meras hembras reproductoras. Como refiere Simone de Beauvoir: "En la trampa de la reproducción, está la opresión que sufren las mujeres"¹³⁹. Y el rey lo repite en varias ocasiones: "Tiene que ver a una que sea una buena madre" (min. 47'32"), llegando a gritar y tirar cosas por la habitación mientras exige a su hijo que escoja a una de las mujeres.

Menos drástico se produce en las películas posteriores, que centran el argumento más en el proceso de enamoramiento.

En *La Sirenita*, la película convierte a Ariel en una metáfora del modelo de ama de casa tradicional en potencia. Además, el príncipe se enamora de Ariel sin ni siquiera haberla escuchado, por tanto, la feminidad ofrece a Ariel la recompensa del matrimonio¹⁴⁰.

Ariel lucha contra su propio reino y se alía con la bruja para poder encontrar de nuevo al hombre del que se enamora, teniendo para ello que sacrificar su mayor virtud, la voz.

Aquí el simbolismo es muy poderoso. Para ganar el amor del príncipe, ella renuncia a su intelecto e independencia y se expone a él únicamente con su físico. La película infravalora así todas las capacidades psíquicas que pueda tener una mujer, haciendo creer que sólo con nuestro cuerpo podremos hacer que se enamore de nosotras la persona que nos gusta. Y si para ello debemos renunciar a nuestra familia y nuestra vida anterior no importará, porque el amor que obtengamos del amado será tan fuerte que superará el posible sufrimiento o añoranza que puedan aparecer.

La Bella y la Bestia, por su parte, transmite un amor alcanzable si se consigue transformar el carácter de la persona amada.

Aunque al principio de la película Bella cante: "El mundo entero quiero conocer. Quiero encontrar un amigo de verdad que sepa escuchar" (min. 23'02"), al final debe enseñar a

139De Beauvoir, Simone (2005). *El segundo sexo*. Madrid. Ediciones Cátedra. Pág. 275

140Giroux, Henry A. (1999). *El ratoncito feroz. Disney o el final de la inocencia*. Madrid. Editorial Fundación Germán Sánchez. Pág. 107

escuchar a la Bestia, y acaba con el mismo final que el resto: el casamiento.

La relación existente entre Bella y Gastón demuestran que éste ve a la protagonista como un objeto que se puede poseer. Esto ocurre en muchas de las películas, se muestra a las mujeres como personas dependientes, débiles y delicadas, cuya supuesta inferioridad justifica su derecho a poseerlas y hacer con ellas lo que deseen¹⁴¹.

La poca consideración y respeto que muestra Gastón hacia las actividades de Bella se ven reflejadas en los comentarios como: “no es bueno que la mujer lea, eso le dará ideas, la hará pensar y será desobediente” (min. 11'52"), lanzando a su vez el libro que ella está leyendo al charco. Sin el menor escrúpulo por el acto llevado a cabo, se siente orgulloso, pues con este mensaje se concede un alto valor a la representación del compromiso amoroso para la mujer.

Se construye aquí la imagen de la mujer desde la visión patriarcal del varón. Se conceptualiza a la mujer como *la Otra*, siempre subordinada. Esta construcción simbólica enmarca a las mujeres en una situación de sometimiento, en la que adoran e idolatran al varón fuerte y guapo: “allá va él, es como un sueño... pensar en él, me da desmayo”, canción que cantan las jóvenes del pueblo a Gastón.

La película parece que desee romper con esta subordinación, y hace que Bella le rechace, escogiendo a la Bestia. La Bestia, a su vez, debe cautivar a Bella para que se enamore de él y pueda romper el hechizo.

A partir de la “civilización” de la Bestia, combaten el hechizo y Bella se convierte en un modelo de etiqueta y estilo, pudiendo convertir a alguien tirano y narcisista en un varón sensible, atento y amoroso¹⁴². El hecho de que aquí el amor se base en la transformación de la Bestia en “una persona” transmite la idea de que si las mujeres toleran el abuso y continúan amando a pesar de éste finalmente conseguirán cambiar a la otra persona¹⁴³.

Todo esto puede interpretarse, finalmente, como el rechazo de la hipermasculinidad (Gastón) y una lucha entre las sensibilidades de Gastón y la Bestia o sexista reformado. En este momento Bella pasa a ser el sostén o mecanismo que soluciona el problema de

141 Sirgo Foyo, Eva (2004). *¿Bellas o bestias? Las mujeres en el cine de dibujos animados*. Edita Consejería de la Presidencia Instituto Asturiano de la Mujer. Pag. 13

142 Giroux, Henry A. (1999). *El ratoncito feroz. Disney o el final de la inocencia*. Madrid. Editorial Fundación Germán Sánchez. Pág. 108

143 Adessa Towbin, M.; Haddock, S. A.; Schindler Zimmerman, T.; Lund, L. & Renee Tanner, L. (2004): Images of Gender, Race, Age, and Sexual Orientation in Disney Feature-Length Animated Films, *Journal of Feminist Family Therapy*, 15:4, pág. 36

la Bestia y su vida cobra valor al haber solucionado los problemas de un hombre¹⁴⁴.

En *Aladdín*, Jasmín se muestra reacia a casarse con cualquier varón egocéntrico y soberbio, con lo cual podría equipararse a las características de Bella en *La Bella y la Bestia*. Una vez Aladdín expone su sensibilidad y le ofrece “un mundo ideal” vuelve en ella el deseo de casarse y volver a ser princesa.

Si bien, como se ha expuesto con anterioridad, Jasmín manifestaba mayor valentía y carácter que las anteriores princesas: “Yo no soy un premio que se gana o se pierde” (min.51'29"), su vida acaba siendo definida por los varones, y finalmente su felicidad está asegurada por Aladdín¹⁴⁵. El único momento en el que pretende ser ella la que le salva a él utiliza su cuerpo en vez de su inteligencia, subordinándose así a todos los varones de la película, que no precisan en ningún momento de su cuerpo para salvarse.

El amor en *Pocahontas* es distinto del resto. Su amor no se produce a primera vista, y la comunicación que aparece entre ambos es mayor que en otras películas. Podría incluso suponerse que se trata más de una atracción entre dos culturas y dos seres en un principio opuestos que por motivos sobrehumanos. Aquí el amor romántico como tal no se expone, y el final no supone un casamiento, por lo que dentro de este aspecto esta película sería una de las más transgresoras.

Mulán, en cambio, se halla durante toda la película en igualdad con los varones, pero al final el amor acaba siendo superior a todas las luchas y actividades en las que ha participado durante la película. Esto es, acaba pudiendo “honrar” a su familia, porque se convierte en casadera, aunque de manera distinta.

En esta película es destacable el momento en el que los guerreros están cantando: “El premio es tu dulce y linda flor”; “Da igual como vista, pero que sepa cocinar”; “Que me tenga entre algodón y aspecto maternal” (min. 46'16"). Es aquí donde consiguen romper todo lo que Mulán, a lo largo de la película, pretende construir. Ella consigue formar parte del ámbito masculino, pero por el contrario ellos no cambian su opinión respecto a las mujeres, que las siguen situando en el ámbito privado, caracterizadas con roles totalmente tradicionales. Incluso dentro de esta canción Mulán responde con un “Juiciosa para hablar”, siendo rechazada por el resto de varones.

144Giroux, Henry A. (1999). *El ratoncito feroz. Disney o el final de la inocencia*. Madrid. Editorial Fundación Germán Sánchez. Pág. 109

145Giroux, Henry A. (1999). *El ratoncito feroz. Disney o el final de la inocencia*. Madrid. Editorial Fundación Germán Sánchez. Pág. 108

La pregunta en este caso sería: Una vez ella vuelve con su familia y se casa, ¿se convierte en la esposa que se exige al principio de la película? ¿Se quedará relegada al ámbito privado una vez ha formado parte del ejército de China?

Como no responden a estas preguntas hacen suponer que sí, que ella prefiere esa vida si así debe ser para quedarse con el hombre al que ama.

En el caso de *Tiana y el sapo*, es la madre de Tiana la que perpetúa los valores de las películas Disney: “Quiero que encuentres a tu príncipe azul” (min.13'47"). Al igual que su amiga, que es la que presenta todas las características de las princesas Disney, que dice: "Besaría a cien sapos con tal de casarme con un príncipe" (min. 7'14").

Tiana se centra en cumplir el sueño inacabado de su padre, montar un restaurante, siendo los obstáculos a los que ha de enfrentarse de todo tipo: su entorno duda de ella (el cocinero lo expresará en varias ocasiones); su madre quiere verla casada; incluso mediante la transformación en rana, es posible observar cómo va cambiando su forma de ver las cosas: comienza a dejar de lado su objetivo de construir un restaurante y comienza a sentirse deslumbrada por el chico juerguista que cambia su educación y se enamora de ella. Tiana, entonces, acaba olvidando los sueños por los que siempre ha luchado y se deja llevar por el amor que siente hacia él.

De esta forma, la identidad férrea que la caracterizaba se ve tambaleada y, una vez más, víctima del enamoramiento fortuito.

Pero si existe alguna película más actual que reviva las emociones, valores y estereotipos del amor romántico, esa es *Giselle*.

Esta película tiene el objetivo de devolver el amor romántico “perdido” como consecuencias de los cambios en las relaciones de amor y la relatividad de las emociones actuales, retratadas como “razonables”: “El romanticismo no existe para vosotros” “No, porque nosotros somos razonables” (min. 15'13").

El extremo percibido en esta película es la utilización de la hija del protagonista (tiene 6 años) como nexo entre el amor romántico y el razonamiento.

La niña es una soñadora que sigue creyendo en los cuentos de hadas, y se ve amenazada por su padre y la relación que éste tiene con Nancy, la cual es una mujer independiente, trabajadora y poderosa que no se corresponde con las princesas de los cuentos.

Uno de los momentos de la película, el padre le regala a su hija el libro de *Las mujeres más importantes de nuestro tiempo* mientras le argumenta: “Sé que no es el cuento de hadas que me pediste” (min. 15'35"), para más tarde añadir: “Era Nancy (en relación a la llamada de teléfono), se parece a las mujeres de tu libro” (min. 16'14").

Este momento deslegitima completamente a todas las mujeres que luchan por la igualdad, haciendo ver que la niña prefiere una madre que se corresponda con los valores pertenecientes a las relaciones más patriarcales y tradicionales.

Por ese motivo, la niña preferirá a la princesa que aparece en la ciudad (Giselle) para que se convierta en su nueva madre. Con su canto, su comunicación con los animales y sus argumentos de princesa Disney: “Siempre hay alguien que me salva” (min. 19'31") o “Es divertido limpiar” (min. 27'19") acaba superando con creces cualquier característica que pudiese definir a Nancy, porque a la niña no le gusta, y las niñas que lo visualicen se identificarán con ella.

En general, la película vuelve a recurrir al esquema de: bruja mete en problemas a la mujer; la mujer conoce al varón-príncipe de sus sueños; el príncipe la salva de la bruja; se casan y son felices. Todo esto atravesado transversalmente con el mensaje de que la creencia en el amor superará todos los problemas existentes en la sociedad actual.

Un poco más tarde, en *Enredados*, la temática vuelve a ser parecida, pero los roles reproducidos son mucho más igualitarios, llegando a rescatar más veces la princesa a Flynn que él a la princesa. Es más, en este caso se condena la belleza y juventud eterna, que es deseada por la bruja y finalmente rechazada por la princesa.

Rapunzel, aún manteniendo la estética de las otras princesas, no se enamora a primera vista, incluso su confianza en él no se produce desde el primer momento.

Ella será la segunda princesa que no decidirá en un primer momento casarse, adaptándose de nuevo a la realidad, y pudiendo hacer extrapolables más valores que en otras de las películas.

La última película estrenada por Disney es *Brave*¹⁴⁶.

El motivo por el que se ha dejado para el final esta película es debido a todas las diferencias existentes respecto a las anteriores, que permiten que tras más de 70 años de

146Pixar Animation Studios/ Walt Disney Pictures (productoras), Andrews, M.; Chapman, B. & Purcell, S (directores). (2012). *Brave (Indomable)* [video]. EEUU

transmisión de valores, emociones y normas a través de sus princesas puedan observarse cambios realmente significativos.

Mérida es una joven princesa que desde un principio muestra su rechazo a las normas establecidas para las mujeres de su sociedad.

La madre de la princesa adquiere un papel importante, convirtiéndose en la protagonista y anulando todos los esquemas anteriores.

La madre de Mérida se corresponde con las princesas de las películas anteriores, queriendo perpetuar a su hija los roles que ella, como mujer, realiza: “¿Un arco? ¡Es una señorita!”, “No se ponen las armas sobre la mesa”; o “Una princesa nunca debería tener armas”. Su preocupación se basa en que su hija pueda ser una buena reina en un futuro.

En contraposición a la madre se sitúa el padre que, como varón, tiene la libertad de realizar todo aquello que desee. Se muestra despreocupado e irresponsable, hablando constantemente de sí mismo y pensando únicamente en divertirse. Es posible que Disney haya caracterizado a posta a los varones de la película, dando más importancia a las mujeres, que aparecen como más razonables e inteligentes.

Mérida es consciente de que es una princesa, pero no entiende porqué debe de renunciar a hacer lo que realmente le gusta, utilizar su arco y participar en las actividades más masculinas: “Seré fuerte como las rocas, cabalgaré con el viento”. No muestra interés por su aspecto físico, y sus capacidades son superiores a las de muchos varones.

Pero Disney da un paso más y crea una princesa que rechaza el casamiento. Cuando la madre le dice: “Es sólo un casamiento, no hay fin del mundo” Mérida le contesta: “La princesa no está preparada, y puede que nunca lo esté” y “Quiero seguir siendo libre”.

El objetivo de esta película no es el casamiento, ni formar una familia, sino el reencuentro entre una madre y una hija que han dejado de escucharse, y que no valoran los sentimientos y voluntades de la otra. De esta forma se otorga el protagonismo y la importancia que se había robado a las madres de todas las princesas anteriores, creando un lazo de unión madre-hija que supera cualquier amor romántico.

De esta forma puede concluirse que *Brave* supone un halo de esperanza para la multinacional Disney, que comienza a plantear princesas distintas, más independientes, inteligentes y poderosas, permitiendo que se rompan los estereotipos que estaba perpetuando hasta el momento.

6. Resultados y Reflexiones

Tras el análisis exhaustivo realizado de la filmografía perteneciente a las princesas Disney, se advierte del poder de los medios de comunicación para la conformación de identidades dicotómicas y opuestas que influirán en el desarrollo de la sociedad.

La identidad no se trata de un hecho dado, sino de un proceso que se construye partiendo del individuo y estableciendo una relación dialéctica con su cultura comunitaria. Es tan compleja que no existe una única, sino una pluralidad de ámbitos de identificación¹⁴⁷.

Como se ha estudiado, los medios de comunicación, y en especial las películas tratadas, construyen un imaginario colectivo compuesto de unos determinados ideales de apariencia física, discurso ideológico y patrones conductuales. Estos mismos afectan en la construcción de la identidad de las/los niñas/os y jóvenes y les influyen en la construcción de sus sueños, sus expectativas y sus elecciones¹⁴⁸. A partir de la oferta de relatos de amor que proporcionan en sus historias, enseñan el modo de elaborar y narrar nuestra propia experiencia, sacando a la luz diversos asuntos que nos cuestionamos acerca de la propia identidad y de cómo relacionarnos. Tratan así aspectos como la tensión sexual, el cariño o la compañía, y plantean otros como el saberse comprendido o la posibilidad de comprobar si las características y el proceder propios son adecuados para enamorar y que te elijan¹⁴⁹.

La segunda parte de esta investigación ha consistido en poder comprobar empíricamente si la influencia de la que tanto se ha escrito tiene verdaderas consecuencias en la realidad.

A través de una serie de cuestiones se ha pretendido averiguar la visión respecto al amor, a la identidad propia y a la de las/os otras/os que posee la muestra del estudio tras haber crecido con esas películas.

La muestra ha estado compuesta por 100 personas, de las cuales 56 son mujeres y 44

147Herrera Gómez, Coral (2010). *La construcción sociocultural del amor romántico*. Madrid. Editorial Fundamentos. Pág. 42

148Falcón Díaz- Aguado, Laia (2009). “¿Cómo tengo que ser para que me quieras? La construcción del enamoramiento en los relatos cinematográficos: propuesta de un modelo de alfabetización audiovisual para la prevención de la violencia de género”. *Revista Estudios de Juventud*, nº 86. pág. 66

149Ibid. pág. 68

varones.

Sus edades oscilan entre los 20 y 35 años (este era requisito indispensable ya que es la población que durante su crecimiento ha vivido el estreno de la mayoría de películas de princesas Disney), siendo el 30% personas de entre 20 y 25 años; el 47% personas de entre 26 y 30 años ; y el 23% mayor de 30 años¹⁵⁰.

La orientación sexual ha estado marcada por una casi masiva heterosexualidad, alcanzando el 94%, siendo homosexuales y bisexuales un 2% y 4% respectivamente¹⁵¹.

Más de la mitad de la muestra (51%) ha visto más de 6 películas de princesas Disney, lo que proporciona una muestra bastante fiable respecto al conocimiento de éstas.

Las comparaciones realizadas se han producido según el sexo, teniendo en cuenta la diferenciación sexual y dicotómica que se transmite en las películas, pudiendo observar así si se interiorizan esos valores y características diferenciados.

Estos han sido los resultados más relevantes:

La identidad personal con la que se sienten identificados cada uno de los grupos varía según el género al que se pertenece¹⁵²:

Los varones se definen con mayor *sensibilidad* (61'4%), *paciencia* (40'9%) o *estabilidad* (25%) que las mujeres. Aumentando las diferencias en cuanto se refieren a personas *atléticas* (9'1%) o *amantes del peligro* (11'4%), dos opciones que no han sido escogidas en ningún momento por las mujeres.

Las mujeres presentan resultados distintos en algunos aspectos, como por ejemplo la fuerza. Ellas se definen más a menudo como personas *fuertes* (32'1%), pero también como más *alegres* (57'1%), *intelectuales* (30'4%) o *curiosas* (37'5%).

Aspectos que las diferencian notablemente de los varones aparecen cuando se refieren a personas *tiernas* (5'4%) o *dominantes* (5'4%) sin haberse identificado así ningún varón; e *inseguras* (26'8%), con una puntuación mucho mayor.

Respecto a las características en las que más coinciden, ambos se consideran en su mayoría *independientes* (56'8% -varones- y 46'4% - mujeres-) y *comprensivas* (40'9% - varones- 37'5% - mujeres-) en porcentajes muy similares.

150Anexo II – Tabla 3

151Anexo II – Tabla 4

152Anexo II – Tabla 5

Como se puede observar, las características con las que se definen según el sexo sí corresponden a las normativas en la sociedad heteropatriarcal: las mujeres se identifican mucho más con las emociones y el cuidado, así como se sienten mucho más inseguras que los varones.

Los varones, por su parte, se definen como personas *atléticas y amantes del peligro*, aunque cabe destacar el porcentaje elevado de *sensibilidad y paciencia* que han presentado. Al igual que ha sido llamativo el alto porcentaje de mujeres que se identifican como *fuertes*.

Esto lleva a decir que si bien ciertos roles y estereotipos están interiorizados, sí parece que se está produciendo un cambio al menos en la visión que poseemos de nosotras/os mismas/os, rompiendo los arquetipos existentes en algunas ocasiones.

Para poder ir más allá se analizan los resultados obtenidos de las cuestiones relacionadas con las relaciones de amor:

La creencia de “si es necesario que se considere a la otra persona como nuestra media naranja para que la relación funcione¹⁵³” es totalmente falsa, siendo las respuestas en su mayoría negativas: (81'8% (varones) y 83'9% (mujeres).

Esto concluye que la fuerza con la que se han expuesto en multitud de ocasiones la creencia de que es necesario encontrar a la persona perfecta se está diluyendo como consecuencia de los cambios producidos en la sociedad y como consecuencia en las relaciones de amor, que se han convertido en más inestables y cambiantes.

Tras la pregunta de “las tres características que se consideran más importantes para que una relación funcione¹⁵⁴” la variabilidad según el sexo es mínima, destacando ambos grupos las características de *respeto*, con porcentajes de 79'5% (varones) y 80'4% (mujeres); *confianza*, con porcentajes de 75% (varones) y 67'9% (mujeres); y *comunicación*, que presenta porcentajes de 59'1% (varones) y 67'9% (mujeres).

Con lo cual, se considera que ambos presentan las mismas necesidades en una relación de pareja, aunque son destacables dos porcentajes: el *amor*, con casi 20 puntos por encima, es más necesario para las mujeres que para los varones (62'5%); y la *comprensión*, con casi tres veces más puntos, es más necesaria que exista para los

153Anexo II – Tabla 8

154Anexo II – Tabla 10

varones (13'6%).

Más allá de las características esenciales para una relación de amor, se cuestionaron aquellas que más valoraban de la otra persona para que pueda llegar a enamorarles:

En primer lugar¹⁵⁵, lo que más valoran tanto varones como mujeres es el *carácter*, con un 43'2% y un 51'8% respectivamente. Pero si se observan las diferencias, algunos varones marcan como primera opción el *aspecto físico* (las mujeres no), con un 6'8% y las mujeres presentan mayor porcentaje en cuanto a la *riqueza*, con un 19'6% frente a un 6'8% de los varones.

En segundo lugar¹⁵⁶, ambos vuelven a destacar en un aspecto común, en este caso la *inteligencia*, con porcentajes de 43'2% (varones) y 41'1% (mujeres). Divergen en otras características como el *aspecto físico*, en el que los varones lo prefieren muy por encima que las mujeres, con un 20'5%; y las mujeres destacan en cuanto al *poder*, llegando a desearlo como segunda opción un 16'1%.

En tercer lugar¹⁵⁷, los resultados son diferentes. Los varones eligen principalmente el *aspecto físico*, con un 29'5%, seguido de la *seguridad*, con un 25%; y las mujeres en tercer lugar prefieren la *sociabilidad*, con un 35'7%, seguida de la *inteligencia*, con un 21'4%.

En cuarto lugar¹⁵⁸, se produce al contrario que en el lugar anterior. En este caso los varones prefieren la *sociabilidad*, con un 31'8%, seguida de la *seguridad*, con un 25%; y las mujeres destacan el *aspecto físico*, con un 39'3%, seguido de la *seguridad*, con un 33'9%.

En quinto lugar¹⁵⁹, las mujeres vuelven a preferir como quinta opción el *aspecto físico*, con un 30'4%, seguido muy de cerca por la *sociabilidad* y el *carácter*, ambos con un 23'2%. Los varones destacan, en este caso, escogiendo *sociabilidad*, con un 34'1%, seguido de la *seguridad*, con un 20'5%.

En sexto lugar¹⁶⁰, tanto varones como mujeres van a la par, al escoger en este puesto el *poder* como primera opción, con porcentajes de 52'3% (varones) y 42'9% (mujeres); y la *riqueza* como segunda, con porcentajes de 27'3% (varones) y 25% (mujeres).

155 Anexo II – Tabla 12

156 Anexo II – Tabla 14

157 Anexo II – Tabla 16

158 Anexo II – Tabla 18

159 Anexo II – Tabla 20

160 Anexo II – Tabla 22

En séptimo lugar¹⁶¹, sitúan a la *riqueza* tanto varones como mujeres, con porcentajes de 65'9% y 48'2% respectivamente. A esta opción le sigue el *poder* en ambos casos, aunque con un porcentaje mayor en mujeres (30'4%) que en varones (18'2%).

Con estos resultados en los que se debía ordenar por orden de preferencia las características más y menos valoradas, se han alcanzado valoraciones como:

- Ambos sexos destacan como principal característica el *carácter* para que la otra persona les pueda enamorar.
- Existen diferencias según el sexo: los varones marcan mucho más a menudo como primeras opciones (dentro de las 7) las características de *aspecto físico* y *seguridad*, y las mujeres las de *inteligencia*, *riqueza* y *poder* (estas dos en mucha menor medida).
- Entre las características que no llegan a ser principales pero las consideran necesarias ambos remarcan la *sociabilidad*, la *seguridad* y el *aspecto físico*.
- Como últimas opciones ambos sexos dejan aspectos como la *riqueza* y el *poder*.

Se concluye entonces que, en relación con los prototipos de príncipes y princesas que ofrecen las películas analizadas, las características escogidas por varones y mujeres se corresponden con ellos.

Las princesas buscarán héroes que posean *poder* e *inteligencia* para rescatarlas, y los hombres desearán princesas *guapas* y *seguras* de sí mismas con las que poder formar una familia.

Aún así, son destacables tanto el *carácter*, como aspecto principal para ambos, como la deslegitimación que ha recibido la *riqueza* en este orden. La primera responde a la importancia que se le da a que la otra persona se parezca en menor o mayor medida a nosotras/os para poder compartir ciertas aficiones o actividades; y la segunda se corresponde con la realidad: no todas/os poseemos un castillo o mansión.

Ahondando en los análisis de “cómo debe ser una persona para que la quieran” y “cómo queremos que sea la otra persona para poder quererla” se han hallado los siguientes resultados:

Las características que han definido para que les quieran difieren según el sexo¹⁶²,

161 Anexo II – Tabla 24

162 Anexo II – Tabla 25

aunque las opciones más escogidas son las mismas.

Ambos sexos destacan principalmente en tres aspectos: *alegre*, con un 75% (varones) y un 69'6% (mujeres); *comprensiva/o*, con porcentajes de 63'6% (varones) y 67'9% (mujeres); y *cariñosa/o*, con un 56'8% (varones) y un 62'5% (mujeres).

En el resto de características cabe destacar algunas diferencias significativas: los varones consideran que es más necesario ser *valiente* (20'5%); *líder* (11'4%) y *amante de las/os niñas/os* (9'1%), opciones con puntuación mucho mayor que la de las mujeres; y éstas consideran que deben ser más *pacientes* (19'6%), *dulces* (23'2%) y *curiosas* (10'7%).

A su vez, ambos presentan porcentajes altos en las características de *afectuosa/o*, con porcentajes de 45'5% (varones) y 41'1% (mujeres) y *estable*, con un 34'1% (varones) y un 39'3% (mujeres).

Por otra parte, las características que la muestra de estudio ha definido como necesarias para que puedan querer a la otra persona¹⁶³ presentan algunas características similares a la pregunta anterior y otras diferentes.

Tanto mujeres como varones consideran que la otra persona debe ser *alegre*, con porcentajes de 63'6% (varones) y 75% (mujeres); y *comprensiva*, con un 54'5% (varones) y un 51'8% (mujeres).

En cambio, los varones han destacado que la otra persona sea *curiosa* (29'5%); *tierna* (27'3%); *dulce* (18'2%); y *discreta* (13'6%) en mucha mayor medida que lo han remarcado las mujeres.

Las mujeres han destacado aspectos como la *sensibilidad* (42'9%) o la *fuerza* (32'1%). dos características que valoran con una puntuación destacable frente a los varones. Es más, algunas mujeres han seleccionado *asertiva* (8'9%) y *líder* (3'6%) como opciones necesarias para identificar a la otra persona.

Otro dato distinguido es el hecho de que ninguna personas haya escogido como características necesarias ni ser *dominante*; ni *amante del peligro*; ni *sumisa/o*; ni *agresiva/o*.

163Anexo II – Tabla 26

Una vez expuesto estos resultados se deduce que:

- Tanto para que quieran a una persona como para que esa persona desee a otra deben ser *alegres y comprensivas*, seguidos de *afectuosas/os y estables*.
- Pero según el sexo se preferirán además otras características.

Los varones consideran que deben ser, asimismo, personas *valientes; líderes; y amantes de las/os niñas/os*. Características que se asimilan a las deseadas por las mujeres respecto a la otra persona: ellas quieren que sean personas *sensibles; fuertes; asertivas; y líderes*.

Las mujeres, por otro lado, igualmente, creen que deben ser *pacientes; dulces; y curiosas*. Aspectos semejantes a los preferidos por los varones en la otra persona: prefieren que sean personas *curiosas; tiernas; dulces y discretas*.

Observando estas deducciones se confirma la clara separación de roles y estereotipos existente en la sociedad. Aspectos como la *sensibilidad* o la *asertividad* se han sumado en las características esperadas de los varones, pero continúan representando la diferenciación cultural que se podría asociar a las distinciones más primitivas y androcéntricas tales como Fuerte/Débil; Objetivo/ Subjetivo; Protección/ Reproducción...

Las mujeres han aumentado sólo algunos aspectos como *fuerte o independiente*, con los que anteriormente no se sentían tan identificadas; y los varones se sumergen en la reproducción considerándose parte importante en el cuidado de las/os menores.

Aún así, se ve claramente la influencia de la educación y transmisión constante de unos valores, normas y emociones que nos representan y nos diferencian, con los que nos sentimos representadas/os... que desarrollamos y extrapolamos a todos nuestros contextos y sociedades, a las películas que vemos y creamos.

La siguiente cuestión sería entonces: ¿Qué transmiten esas películas? ¿Nos influye?

Para ello se han pasado distintas cuestiones de las que se exponen los resultados a continuación:

La mayoría de las personas de la muestra consideraban que podían detectar los roles asignados en las películas¹⁶⁴: la opción *Muy de acuerdo* obtuvo porcentajes del 40'9%

164Anexo II – Tabla 30

(varones) y 57'1% (mujeres); y la opción *De acuerdo* porcentajes del 47'7% (varones) y 33'9% (mujeres), alcanzando así el 90% de encuestadas/os. En cambio, reconocían que no ocurría lo mismo a temprana edad¹⁶⁵: marcaron la opción *En desacuerdo* el 29'5% de varones y el 50% de las mujeres.

Teniendo en cuenta la capacidad demostrada para detectar roles y estereotipos en las películas tratadas, la pregunta que hacía referencia a si las películas de princesas Disney influían de manera negativa en las relaciones sociales/de amor¹⁶⁶ obtuvo resultados negativos: un porcentaje muy alto de varones y mujeres se mostraba *indiferente* al respecto: 52'3% (varones) y 35'7% (mujeres). Aunque las mujeres mostraron mayor porcentaje en la confirmación de esta cuestión, con un 28'6%.

Igualmente, la mayoría de las/os encuestadas/os se mostró *indiferente* en cuanto a padecer algún sentimiento extraño al no sentirse identificadas/os con las/os protagonistas¹⁶⁷: con porcentajes del 63'6% en varones y 44'6% en mujeres.

A pesar de estas indiferencias creídas en un principio, en la cuestión de si las películas Disney transmitían roles tradicionales¹⁶⁸ los porcentajes en las respuestas *Muy de acuerdo* y *De acuerdo* fueron los mayores, con un 36'4% (varones) y un 58'9% (mujeres) en la primera; y un 45'5% (varones) y un 35'7% (mujeres) en la segunda.

Es más, respecto a si estas películas promueven roles y estereotipos equivocados¹⁶⁹ los resultados fueron afirmativos, porcentajes de 29'5% (varones) y 39'3% (mujeres) pertenecen a la opción *Muy de acuerdo*; y porcentajes de 29'5% (varones) y 41'1% (mujeres) a la opción *De acuerdo*.

En cuanto a las películas más actuales, un porcentaje alto de varones y mujeres consideran que los roles y estereotipos han cambiado¹⁷⁰: seleccionaron *De acuerdo* un 50% de los varones y un 35'7% de las mujeres. En este caso, las mujeres también mostraron un alto porcentaje en *Indiferente*, con un 48'2% que se podría tener en cuenta para cuestionarse si es porque no han podido detectar los roles en esos casos o es por desconocimiento de esas películas. Asuntos muy diferentes siendo conscientes del sexismo benevolente que se desarrolla en la actualidad a partir de los medios de

165Anexo II – Tabla 32

166Anexo II – Tabla 28

167Anexo II – Tabla 38

168Anexo II – Tabla 34

169Anexo II – Tabla 39

170Anexo II – Tabla 36

comunicación.

Finalmente, a pesar de creer que los estereotipos y roles que transmiten las películas han sufrido cambios y no sentir que puedan influenciar negativamente en las relaciones de amor, un 81'8% de los varones y un 73'2% de las mujeres cambiaría el guión de alguna de las películas de princesas Disney¹⁷¹. Por contra, hasta el 75% de los varones y el 58'9% de las mujeres seguiría recomendando estas películas.

Los resultados aquí expuestos conducen a la siguiente resolución, la cual confirmaría las hipótesis planteadas al principio de la investigación:

- *Las películas de princesas Disney influyen notablemente en la asignación de unos roles y estereotipos que se adecuen al sexo al que pertenecemos teniendo en cuenta las normas heteropatriarcales existentes en la sociedad.*

Es así porque se ha podido comprobar cómo, tanto mujeres como varones, se han definido con características que correspondían a un determinado sexo según la cultura androcéntrica a la que pertenecemos.

- *Las películas de princesas Disney inciden en la manera de actuar y concebir las relaciones de amor.*

Es posible confirmar esta hipótesis porque también se ha demostrado que, tanto varones como mujeres han sabido adecuar unas determinadas características a la persona de la que se enamorarían, de modo que cumplan la posición de complementariedad dentro de la relación de amor. Incluso dentro de estas características se han identificado o con el héroe o con la persona rescatada, demostrando así que han interiorizado, de manera más o menos consciente, los valores y emociones que transmiten las películas.

- *Las películas de princesas Disney, como producto articulado, fomentan un imaginario determinado en cuanto a la feminidad y masculinidad se refiere.*

Tercera confirmación. Como se ha escrito anteriormente, el sexismo que se reproduce ahora en estas películas es más implícito. Construyen personajes con características similares pero manteniendo otras diferencias menos perceptibles y que mantienen “la estética” de estas películas, como por ejemplo, que ninguna mujer se vista con pantalón; que sean ellas casi siempre las rescatadas; así como los rasgos y emociones con los que las/os caracterizan, que son más difíciles de diferenciar: no se sabe si se lo han asignado

171 Anexo II – Tabla 43

por su sexo o porque deseaban que ese fuera el carácter del personaje.

Asimismo, es posible confirmar que los objetivos planteados para esta investigación han podido realizarse, porque la metodología planteada ha sido la adecuada para alcanzarlos.

A modo de evaluación, las herramientas y técnicas utilizadas han permitido obtener los resultados esperados, y han facilitado el análisis tanto de la filmografía como de las encuestas, con los que se han alcanzado conclusiones muy relevantes para la investigación que se proponía.

Por ello, la evaluación de este estudio es positiva porque, a pesar de la dificultad que ha aparecido en ocasiones a la hora de sintetizar y relacionar toda la información encontrada, así como el límite del tiempo era perjudicial en una investigación que podría ser mucho más amplia, el trabajo realizado ha dado los frutos esperados, y ha desarrollado unas conclusiones que dan sentido a todo el aprendizaje y análisis efectuados.

7. Conclusión

“El poder de Disney descansa en su habilidad para despertar las esperanzas perdidas, los sueños frustrados y el potencial utópico de la cultura popular”

Henry Giroux, 1999

Los cuentos de hadas se han convertido, década tras década, en verdaderos prototipos de masculinidad y feminidad, de belleza, de normas, de valores...

Reescritos una y otra vez por multitud de escritoras/es, compañías, editoriales, empresas...han continuado formando parte del desarrollo de las niñas y niños que los leen, sin saber hasta qué punto estos cuentos van a formar parte de sus vidas.

Estos cuentos se han llegado a ver modificados constantemente con el objetivo de satisfacer unas determinadas necesidades u otras.

En el año 1843 llegó a existir un grupo llamado las *Kaffeterkreis* compuesto únicamente por mujeres que escribían cuentos de hadas con heroínas que hallaban la felicidad en la educación y que sentían predilección antes por la soltería que por el matrimonio. Su intento de luchar contra la estructura heteropatriarcal y androcéntrica no fue aceptado entre el resto de escritoras/es, con lo cual, no se llegó a conservar prácticamente nada de su producción artística¹⁷².

Años más tarde, y en contraposición a la posibilidad de adaptar los cuentos a una visión mucho más igualitaria y global, surgieron grandes empresas como Disney, que utilizando como base las normas de los años 30, fueron desarrollando distintas películas de princesas que han sufrido muy pocos cambios, a pesar de los que sí se han producido en la realidad.

La compañía Disney supone una gran máquina educativa cuyo poder e influencia puede medirse, parcialmente, por el número de personas que entran en contacto con sus productos, mensajes, valores e ideas. Así, es evidente que Disney ejerce enorme influencia en todo lo relacionado con la cultura infantil¹⁷³.

A partir de las formas estéticas, partituras musicales y atractivos personajes, las

¹⁷²Fernández Rodríguez, Carolina (1997). *Las re/escrituras contemporáneas de la Cenicienta*. Oviedo. Colección Alternativas, KRK ediciones. Pág. 21

¹⁷³Giroux, Henry A. (1999). *El ratoncito feroz. Disney o el final de la inocencia*. Madrid. Editorial Fundación Germán Sánchez. Pág. 28

películas de Disney dan forma a las imaginaciones, los deseos, los roles y los sueños de las/os niñas/os, a la vez que sedimentan simultáneamente sentimiento y significado¹⁷⁴. Modelan, de esta manera, las identidades individuales, y conforman en sus películas una realidad en la que se representan sistemas dominantes sobre roles de géneros, raza y libertades individuales, que se repiten y fortalecen, a su vez, en los mundos visuales de la televisión¹⁷⁵.

El imaginario creado y desarrollado hasta la saciedad por Disney ha adquirido demasiada fuerza, y como consecuencia de la inocencia y felicidad que transmiten con sus personajes, es muy difícil poder luchar contra ello.

Disney se ha encargado de combinar encanto e inocencia al narrar sus historias. Historias que se muestran como la ayuda que precisan las/os niñas/os para comprender quiénes son, qué son las sociedades y qué significa construir un mundo de juegos y fantasía en un entorno adulto¹⁷⁶.

Algunas autoras como Beauvoir, Marcia Lieberman o Andrea Dworkin han realizado críticas sobre estos cuentos de hadas, pretendiendo demostrar que la inocencia que se transmite no es más que un mecanismo poderoso de ganancias y aceptabilidad.

Lieberman, por ejemplo, escribió un artículo en lo referente a la construcción arquetípica del personaje femenino y masculino de los cuentos de hadas, y Dworkin afirmó en *Woman Hating* que los cuentos de hadas eran la información primaria de la cultura. Ellos delinear los roles, las interacciones...y presenta modelos discriminadores según el sexo¹⁷⁷.

Simone de Beauvoir, por su parte, planteó que las escenas de las películas de Disney hacían descubrir la misma conceptualización de *la Otra* a la que la autora hacía referencia en su libro “El Segundo Sexo”, transmitiendo de esta forma una ideología androcéntrica.

Otras autoras importantes como Kay Stone destacó que Walt Disney reduce el corpus de los cuentos de hadas y lo convierte en un conjunto de textos cuya principal función es la

174Giroux, Henry A. (1999). *El ratoncito feroz. Disney o el final de la inocencia*. Madrid. Editorial Fundación Germán Sánchez. Pág. 103

175Íbid. Pág. 99

176Íbid. Pág. 51

177Fernández Rodríguez, Carolina (1997). *Las re/escrituras contemporáneas de la Cenicienta*. Oviedo. Colección Alternativas, KRK ediciones. Pág. 71

de reforzar la ideología patriarcal. Ocurre así porque estos relatos están compuestos por personajes femeninos pasivos, sumisos y victimizados por malvadas villanas, constituyendo en consecuencia perfectos *training manuals in passive behaviour* (manuales de entrenamiento para el comportamiento pasivo).

Se perpetúa a la mujer pasiva y al hombre activo, y se promueve la existencia de mujeres que, como Cenicientas, esperan que desde el exterior venga algo a transformar sus vidas¹⁷⁸. Incluso las muñecas de princesas Disney brindan la oportunidad de jugar con identidades asociadas a los discursos que enfatizan en la femineidad de las niñas, haciendo hincapié de manera simultánea en el atractivo y en la reclusión¹⁷⁹.

Como se ha analizado, todos los personajes femeninos de estas películas están subordinados a los masculinos y definen su poder y sus deseos casi exclusivamente en términos de las narrativas del macho dominante¹⁸⁰. Así lo han demostrado los resultados de las encuestas, al confirmar que los roles y estereotipos son interiorizados por las niñas y niños que crecen con estas películas.

Respecto a las relaciones de amor que se reproducen, también es posible afirmar que el modo en el que están definidos los personajes de las películas estudiadas afectan notablemente en la construcción de este esquema de subordinación. Promueven relaciones dicotomizadas en las que uno de los personajes presenta mucho más poder e independencia que el otro, siendo en su mayor parte el varón frente a la mujer.

El problema se halla en que a lo largo del relato en el que se cuenta el camino que el príncipe y la princesa deben recorrer para encontrarse, descubrirse, elegirse mutuamente y salvar obstáculos se produce una implicación emocional tan fuerte del público en la historia de los personajes que evita que se detecten los roles y estereotipos diferenciados con mayor facilidad.

Estas historias redecoran la realidad y generan en el público emociones e intrigas, alimentando las fantasías de lo que el público desearía que le ocurriera.

178Herrera Gómez, Coral (2010). *La construcción sociocultural del amor romántico*. Madrid. Editorial Fundamentos. Pág. 80

179Wohlwend, Karen E. (2009). Damsels in Discourse: Girls consuming and producing identity texts through Disney Princess play. *Reading Research Quarterly*, vol. 44 (1), pág. 78

180Giroux, Henry A. (1999). *El ratoncito feroz. Disney o el final de la inocencia*. Madrid. Editorial Fundación Germán Sánchez. Pág. 107

Pero estas fantasías están plagadas de discriminación y subordinación hacia las mujeres, que al sumergirse en elementos menos visibles de la estructura del relato, no resultan tan evidentes ni explícitas.

Claro ejemplo son los relatos más actuales de las princesas Disney, que pretenden tratar cuestiones modernas y retratar personajes nuevos, pero aún así repiten esquemas propios de esos referentes más retrógrados de los que pretendían distanciarse: las mujeres aparecen como personajes más cultos, independientes y dueños de su sexualidad; pero por otra parte presentan mayor frivolidad, dependencia emocional, una descompensada atención a un difícil ideal de apariencia física y ausencia total de otro tipo de preocupaciones sociales, intelectuales o profesionales. Los relatos acaban centrando el interés de estas mujeres en el hallazgo de su príncipe azul, de la persona que pueda acompañarla en el camino de su vida, evitando quedarse solas¹⁸¹.

La solución a esta constante diferenciación e imposición de esperanzas y anhelos que influye en la construcción de nuestra identidad sería la re/escritura de los cuentos de hadas clásicos, de modo que se deconstruyan los arquetipos patriarcales que inscribieran las narraciones clásicas¹⁸². Esto es, cuanto antes se lleve a cabo la aplicación de un enfoque crítico y una búsqueda de alternativas a las versiones existentes, antes podrá lucharse contra la materialización de las normas de género que normatizan la diferenciación¹⁸³.

Pero esta solución no es ahora mismo la posible, y menos teniendo en cuenta la sociedad de masas en la que nos encontramos, en la que poco pueden enseñar estos cuentos sobre las condiciones específicas de vida¹⁸⁴.

Los cuentos no pueden modificarse tan fácilmente porque están sufriendo tantos cambios y con tanta rapidez que es imposible alcanzarlos. Es más, estos cuentos han pasado a convertirse en necesarios dentro de la cultura posmoderna.

181 Falcón Díaz- Aguado, Laia (2009). “¿Cómo tengo que ser para que me quieras? La construcción del enamoramiento en los relatos cinematográficos: propuesta de un modelo de alfabetización audiovisual para la prevención de la violencia de género”. *Revista Estudios de Juventud*, nº 86. pág. 71

182 Fernández Rodríguez, Carolina (1997). *Las re/escrituras contemporáneas de la Cenicienta*. Oviedo. Colección Alternativas, KRK ediciones. Pág. 167

183 Wohlwend, Karen E. (2009). Damsels in Discourse: Girls consuming and producing identity texts through Disney Princess play. *Reading Research Quarterly*, vol. 44 (1), pág. 77

184 Bettelheim, Bruno (1981). *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*. Barcelona. Editorial Crítica. Grupo Editorial Grijalbo. Pág. 14

La posmodernidad existente, formulada por multitud de teóricas/os, convierte las identidades en superfluas, relativizando todas las actividades y relaciones que realizamos y mantenemos. La sociedad, ahora, puede verse amenazada por esta fluidez (o estado líquido según Bauman), que pretende destruir los pilares sobre los que se asentaban todos sus ideales y formas de vida.

Las relaciones de amor, por ejemplo, han cambiado. El concepto de pareja revoluciona, y están en auge las “parejas semiadosadas¹⁸⁵”, en las que las dos personas se unen en los momentos que desean, y conviven en determinadas ocasiones, pero siguen manteniendo su propia casa, círculo de amigos...separados de su relación amorosa.

Esto da lugar a que el compromiso incondicional con otras personas basado en el “hasta que la muerte nos separe”, comercializado por el mundo cinematográfico, sea cada vez más evitado en la sociedad posmoderna y etnocéntrica.

Existe ahora una conciencia compartida y generalizada de que todas las relaciones han dejado de ser puras. Ahora son frágiles y vulnerables a los constantes cambios¹⁸⁶. Esta nueva situación puede provocar cierto terror en el ser humano, que ha sido educado para cambiar de móvil o de casa, pero no de pareja con tanta facilidad.

Como hace referencia Bauman, cuando más se tiende al individualismo más se reclama el amor como forma básica de cohesión entre los humanos. Y cuanto más sutil es la jerarquización entre grupos de personas definidas como diferentes, más se proclama el amor como algo que se sitúa por encima de estas diferencias.

Es en ese momento donde la empresa cinematográfica ofrece el ideal de amor por encima de todo. De lo que no somos conscientes es que este ideal de amor está uniendo a tipos de personas que están siendo previamente construidas como diferentes y/o desiguales y que, por tanto, pueden mantener la desigualdad de poder¹⁸⁷.

De esta manera se ha demostrado tanto en el análisis de la filmografía de princesas Disney como en los resultados de la encuesta. Identificamos las relaciones de amor que nos expresa como perfectas, porque ofrece a las mujeres el objeto amado que da sentido

185Bauman, Zygmunt (2003). *Amor líquido. Acerca de la fragilidad de los vínculos humanos*. España. Fondo de Cultura Económica. Pág. 56

186Íbid. Pág. 121

187Esteban, Mari Luz (2011). *Crítica del pensamiento amoroso*. Barcelona. Editorial Bellaterra. Pág. 85

y existencia a una misma, sin darnos cuenta que, a su vez, nos construye en relación a la otra persona y no a nosotras mismas.

En relación con uno de los resultados más llamativos de la encuesta: la mayoría afirmaron que recomendarían las películas de princesas Disney. Puede justificarse entonces como motivo del poder que ejerce Disney en cuanto a ideales y felicidad que transmite. Se considera que si se recomiendan estas películas, más que por los valores o roles que transmiten, es por las emociones e inocencia que incorporan, por el ideal de perfección que de ellas emana.

Disney está aprendiendo, cada vez más, a crear en sus películas un sexismo benevolente que sea aceptado y deseado por la sociedad. A partir de su estética y demostración de que el amor puede convertirse en superior a todo crea un halo de esperanza dentro del consumo de masas y la vida posmoderna en la que nos hallamos.

En el caso de su última película, *Brave*, Disney devuelve el poder que había quitado en películas anteriores a la madre de la protagonista, y relata una historia en la que madre e hija vuelven a encontrarse, aceptando la madre (definida con roles muy patriarcales) las aficiones y deseos de su hija (roles menos tradicionales: usa el arco y no desea casarse). Aunque Disney ha sabido demostrar que es capaz de generar historias mucho menos machistas, o más bien con un sexismo menos explícito, se observa en la película que siguen siendo los varones los que gobiernan y ejercen todas las actividades de carácter social y/o lúdico.

En general, en la película no acaban deslegitimando los valores que promueven en otras, sino simplemente no teniéndolos tanto en cuenta. En *Brave* se centran en las relaciones madre-hija, y se sabe que la princesa no se quiere casar, pero no por ello se demuestra que vaya a poder gobernar a los otros pueblos ella sola.

Surgen diversas cuestiones al respecto: ¿Pretende cambiar su forma de representar a las princesas Disney? ¿Es sólo otra opción de princesa para aquellas niñas que ahora no tengan como objetivo encontrar al amor de su vida? ¿Es el comienzo de una nueva concepción de princesa como sujeto y no como objeto, o sólo la posibilidad de que también se puede identificar con ella?

Se vuelve entonces a confirmar que la identidad que Disney nos crea no se corresponde con la real. Aún estrenando nuevas identidades de mujer, éstas no pierden del todo los roles y/o estereotipos que antes las caracterizaban. Así lo demuestran determinados resultados: tanto varones como mujeres nos identificamos como seres sensibles, comprensivos...y destacamos las mismas características dentro de una relación de amor. Pero por otro lado, continuamos identificándonos con la masculinidad y la feminidad normativizadas, perpetuando así no tanto roles sino más bien estereotipos que nos discriminan y convierten en objetos.

Disney pasa a convertirse en el maestro de escuela para la infancia. Si no se proporcionan las herramientas necesarias, se seguirán construyendo historias sobre la heteronormatividad y amor romántico idealizados, volviendo a convertir a los varones en más héroes que rescatados y a las mujeres en más princesas que heroínas; al amor dependiente como necesario y la heterosexualidad como norma.

Por tanto, si verdaderamente, tal y como ha demostrado la encuesta, se desea cambiar el guión de estas películas, es porque el concepto de Disney está cambiando.

Las historias de los cuentos de hadas están ahí, con sus valores y normas, sus relaciones de amor perfectas... ofreciendo mundos perfectos que nos eviten enfrentarnos a la modernidad líquida¹⁸⁸ y a la inestabilidad de las emociones y relaciones creciente. Pero estas historias hacen que nos convirtamos en princesas sin identidad propia.

El simple deseo de cambiar el guión de las películas demuestra que el concepto de princesa se está rompiendo tal y como lo conocíamos. Al igual que el del príncipe. Tal vez ya no deseemos ser princesas, o deseemos deconstruir el concepto como tal.

Tras esta investigación, se concluye que, deseemos una cosa u otra, debemos convertirnos en heroínas. Mujeres que sean capaces de analizar desde una perspectiva de género los cuentos de hadas, y que reescriban los suyos propios.

Que sean heroínas con relaciones de amor propias y distintas del amor romántico normativizado. Que construyan amores igualitarios y puedan reconducir a relaciones heterosexuales, homosexuales o bisexuales las emociones y sentimientos que nos producen estas películas, pero no el modo de alcanzarlas o sentirlos.

¹⁸⁸Concepto extraído de Bauman que hace referencia a la sociedad posmoderna.

En definitiva, que asuman que existe un poder patriarcal y heteronormativo que a partir de empresas como Disney pretende construir identidades discriminatorias y subordinadas, buscando introducirnos en ellas a partir de la venta de la felicidad y el amor eternos.

No es cuestión de eliminar estas películas, porque llevaría a una lucha altamente complicada, sino ser conscientes del daño que pueden hacer, y saber por ello retransmitir sus mensajes con la perspectiva de género adecuada. La finalidad será la de desarrollar una mayor igualdad en la sociedad y una mayor objetividad e independencia en las relaciones de amor. Desarrollarla a través de otras opciones, otras películas, historias, amores, actividades, herramientas... que se presenten como alternativas a las hegemónicas.

No habrá que temer, para ello, ni los cambios que se están produciendo como consecuencia de la posmodernidad, ni deberemos refugiarnos en las historias caramelizadas e idealizadas a las que nos invita Disney.

Tendremos, pues, que reconfigurar las normas, roles y estereotipos existentes, y luchar contra el sexismo benevolente que va en aumento, para poder convertirnos en sujetos de nuestras propias historias, y desarrollar nuestra identidad de género sin roles o estereotipos que nos limiten nuestra capacidad de crecer y crear nuevas formas de sentir, de ver y amar.

8. Bibliografía

Abad González, L. y Flores Martos, J.A. (direct.) (2010). Emociones y sentimientos. La construcción social del amor. Edita Universidad Castilla- La Mancha. Colección Humanidades, nº 115.

Adessa Towbin, M.; Haddock, S. A.; Schindler Zimmerman, T.; Lund, L. & Renee Tanner, L. (2004). Images of Gender, Race, Age, and Sexual Orientation in Disney Feature-Length Animated Films, *Journal of Feminist Family Therapy*, 15:4, pp. 19-44

Barberá, E. (1998). *Psicología del género*. Barcelona. Editorial Ariel.

Barberá, E. y Martínez Benlloch, I. (2004). *Psicología y género*. Madrid. Editorial Pearson Prentice Hall.

Bauman, Zygmunt (2003). *Amor líquido. Acerca de la fragilidad de los vínculos humanos*. España. Fondo de Cultura Económica.

Bettelheim, Bruno (1981). *Psicoanálisis de los cuentos de hadas*. Barcelona. Editorial Crítica. Grupo Editorial Grijalbo.

Bourdieu, Pierre (2000). *La dominación masculina*. Madrid. Editorial Anagrama.

Butler, Judith (2001). *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona. Editorial Paidós.

Butler, Judith (2002). “Críticamente subversiva” en Mérida, Rafael M. (ed.) *Sexualidades transgresoras. Una antología de estudios queer*. Barcelona. Editorial Icaria.

Cashdan, Sheldon (2000). *La bruja debe morir. De qué modo los cuentos de hadas influyen en los niños*. Madrid. Editorial Debate.

Carrasco, M.J. Y García-Mina, A. (1999). *Cuestiones de género. Varones y mujeres ¿dos universos diferentes?*. Madrid. Editorial Universidad Pontificia Comillas.

Cerda, Hugo (1985). *Ideología y cuentos de hadas*. Madrid. Editorial Akal bolsillo.

Colás Bravo, Pilar (2007). La construcción de la identidad de género: Enfoques teóricos para fundamentar la investigación e intervención educativa. *Revista de Investigación Educativa*, vol. 25, nº 1, pp. 151-166

De Beauvoir, Simone (2005). *El segundo sexo*. Madrid. Ediciones Cátedra.

Do Rozario, Rebecca-Anne (2004). The Princess and the Magic Kingdom: Beyond Nostalgia, the Function of the Disney Princess. *Women's Studies in Communication*, vol. 27, nº 1. pp. 34-59

England, D. E.; Descartes, L. and Collier- Meek, Melissa A. (2011). Gender Role Portrayal and the Disney Princesses. *Sex roles*, nº 64: 555-567

Esteban, Mari Luz y Távora, Ana (2008). El amor romántico y la subordinación social de las mujeres: revisiones y propuestas. Barcelona. *Anuario Psicología*, vol. 39, nº 1.

Esteban, Mari Luz (2011). *Crítica del pensamiento amoroso*. Barcelona. Editorial Bellaterra.

Falcón Díaz- Aguado, Laia (2009). “¿Cómo tengo que ser para que me quieras? La construcción del enamoramiento en los relatos cinematográficos: propuesta de un modelo de alfabetización audiovisual para la prevención de la violencia de género”. *Revista Estudios de Juventud*, nº 86.

Fernández Rodríguez, Carolina (1997). *Las re/escrituras contemporáneas de la Cenicienta*. Oviedo. Colección Alternativas, KRK ediciones.

Fernández Rodríguez, Carolina (1998). *La Bella Durmiente a través de la historia*. Universidad de Oviedo. Servicio de Publicaciones.

Fernández Villanueva, Concepción (1998). El arte de amar: un análisis sociológico. REIS, nº 84, pp. 125-146

García-Leiva, Patricia (2005). Identidad de Género: Modelos explicativos. *Escritos de Psicología*, 7, pp. 71-81

Gila, J. Y Guil, A. (1999). La mujer actual en los medios: estereotipos cinematográficos. Granada. *Comunicar*, nº 12, pp.89-93

Giroux, Henry A. (1999). *El ratoncito feroz. Disney o el final de la inocencia*. Madrid. Editorial Fundación Germán Sánchez.

Grinberg, L. y Grinberg, R. (1993). *Identidad y cambio*. Barcelona. Editorial Paidós.

Herrera Gómez, Coral (2010). *La construcción sociocultural del amor romántico*. Madrid. Editorial Fundamentos.

Herrera, C. (2012). *La construcción social de la desigualdad a través del amor romántico*. Publicado el 18/08/2012 en <http://haikita.blogspot.com.br/>

Hyde, J. (2005). The Gender Similarities Hypothesis. *American Psychologist*. University of Wisconsin- Madison. Vol. 60, nº 6.

Ingham, Helen (1997). Children, Television and Gender roles. The University of Wales. Reino Unido. Aberystwyth. Recuperado el 10 de julio de 2012 de <http://www.aber.ac.uk/media/Students/hzi9402.html>

Jayme, M. y Sau, V. (1996). *Psicología diferencial del sexo y el género*. Barcelona. ICARIA Editorial.

Levinton Dolman, Nora (2000). *El superyó femenino. La moral de las mujeres*. Madrid. Biblioteca nueva.

Mayobre, Purificación (2006). La formación de la Identidad de Género. Una mirada desde la Filosofía. En Esteve Zarazaga, J.M. y Vera Vila, Julio. Educación Social e Igualdad de Género. Málaga. Edita Ayuntamiento de Málaga.

Moya Morales, Miguel C. (1993). Categorías de género: consecuencias cognitivas sobre la identidad. *Revista de Psicología Social*, vol. 8 (2), pp. 171-187

Nicholson, J. (1987). *Hombres y Mujeres. ¿Hasta qué punto son diferentes?*. Barcelona. Editorial Ariel.

Pérez Sedeño, E (2006). *Sexos, géneros y otras especies: diferencias sin desigualdades*. Publicado en C. Lara (ed) El segundo escalón. Equilibrios y desequilibrios de género en ciencia y tecnología. Sevilla. ArCiBel Editores.

Sahuquillo Mateo, Piedad María (2007). Algunas aportaciones teóricas a la influencia de la televisión en el proceso de socialización de la infancia. *Teoría de la Educación*, nº 19, pp. 191-224

Sangrador, José Luís (1993). Consideraciones psicosociales sobre el amor romántico. *Revista Psicothema*, vol. 5, Suplemento, pp. 181-196

Sirgo Foyo, Eva (2004). *¿Bellas o bestias? Las mujeres en el cine de dibujos animados*. Edita Consejería de la Presidencia Instituto Asturiano de la Mujer.

The Science Gender and the Science. Pinker vs. Spelke (2005). Recuperado el 20/06/2012 de http://www.edge.org/3rd_culture/debate05/debate05_index.html

Thompson, Eugenia L. & Zerbinos, Eugenia (1995). Gender Roles in Animated Cartoons: Has the Picture Changed in 20 years?. *Sex Roles*, vol. 32 Nos. 9/10

Wohlwend, Karen E. (2009). Damsels in Discourse: Girls consuming and producing identity texts through Disney Princess play. *Reading Research Quarterly*, vol. 44 (1), pp. 57-83

9. Filmografía

Walt Disney Productions (productora), Hand David (director). (1937). *Blancanieves y los siete enanitos* [video]. EEUU.

Walt Disney Pictures (productora), Geronimi, C.; Luske, H. & Jackson, W. (directores). (1950). *La cenicienta* [video]. EEUU

Walt Disney Productions (productora), Geronimi, Clyde (director). (1959). *La Bella Durmiente* [video]. EEUU

Walt Disney Productions (productora), Musker, J. & Clement, R. (directores). (1989). *La Sirenita* [video]. EEUU

Walt Disney Productions (productora), Trousdale, G. & Wise, K. (directores). (1991). *La Bella y la Bestia* [video]. EEUU

Walt Disney Productions (productora), Musker, J. & Clement, R. (directores). (1992). *Aladdín* [video]. EEUU

Walt Disney Productions (productora), Gabriel, M. & Goldberg, E. (directores). (1995). *Pocahontas* [video]. EEUU

Walt Disney Productions (productora), Cook, B. & Bancroft, T. (directores). (1998). *Mulan* [video]. EEUU

Walt Disney Productions (productora), Menken, A. & Schwartz, S. (directores). (2007). *Encantada: La historia de Giselle* [video]. EEUU

Walt Disney Productions (productora), Musker, J. & Clement, R. (directores). (2009). *Tiana y el sapo* [video]. EEUU

Walt Disney Feature Animation (productora), Greno, N. & Howard, B. (directores). (2010). *Enredados (Tangled)* [video]. EEUU

Pixar Animation Studios/ Walt Disney Pictures (productoras), Andrews, M.; Chapman, B. & Purcell, S (directores). (2012). *Brave (Indomable)* [video]. EEUU

10. ANEXOS

ANEXO I

Cuestionario: Identidad, Princesas y Héroes

1. Datos sociodemográficos

Sexo:

- Hombre
- Mujer
- Otro

Edad:

- Entre 20 y 25
- Entre 26 y 30
- Más de 30

Orientación sexual:

- Heterosexual
- Homosexual
- Bisexual

2. Identidad y relaciones

¿Con cuál de estas opciones te sientes más identificada/o? (Escoge 5):

Fuerte	Asertiva/o	Individualista
Sensible	Intelectual	Tierna/o
Paciente	Líder	Agresiva/o
Valiente	Amante de las/os niñas/os	Sumisa/o
Cariñosa/o	Atlética/o	Discreta/o
Estable	Afectuosa/o	Dulce
Alegre	Dominante	Curiosa/o
Obsesiva/o	Amante del peligro	Insegura/o
Independiente	Comprensiva/o	Tímida/o

¿Cuántas películas de princesas Disney conoces?

- 0-3
- 4-6
- Más

¿Consideras que para que una relación de pareja funcione a la otra persona debes considerarla “tu media naranja”?

- Sí

- No
- Otro

¿Qué características crees que son necesarias para que una relación funcione?

(Escoge tres)

- | | |
|-------------|----------------|
| • Respeto | • Comprensión |
| • Confianza | • Comunicación |
| • Amor | • Paciencia |
| • Fidelidad | • Control |

¿Qué valoras más en la persona que puede llegar a gustarte? Enumera de 1 a 7.

- Aspecto físico
- Inteligencia
- Poder
- Sociabilidad
- Carácter
- Seguridad
- Riqueza

¿Cómo crees que debes ser para que te quieran?

Fuerte	Independiente	Comprensiva/o
Sensible	Asertiva/o	Individualista
Paciente	Intelectual	Tierna/o
Valiente	Líder	Agresiva/o
Cariñosa/o	Amante de las/os niñas/os	Sumisa/o
Estable	Afectuosa/o	Discreta/o
Alegre	Dominante	Dulce
Obsesiva/o	Amante del peligro	Curiosa/o

¿Cómo debe ser la otra persona para que tu la quieras?

Fuerte	Independiente	Comprensiva/o
Sensible	Asertiva/o	Individualista
Paciente	Intelectual	Tierna/o
Valiente	Líder	Agresiva/o
Cariñosa/o	Amante de las/os niñas/os	Sumisa/o
Estable	Afectuosa/o	Discreta/o
Alegre	Dominante	Dulce
Obsesiva/o	Amante del peligro	Curiosa/o

¿Consideras que las películas infantiles han afectado negativamente en tu visión de las relaciones sociales/ amorosas?

Muy de acuerdo De acuerdo Indiferente Poco de acuerdo Nada de acuerdo

2. Roles y estereotipos

Valora cada una de estas afirmaciones si estás: Muy de acuerdo (1); De acuerdo (2); Indiferente (3); Poco de acuerdo (4); o Nada de acuerdo (5):

- Soy capaz de detectar y/o diferenciar los roles asignados a cada género en las películas infantiles.
- Cuando era pequeña/o era capaz de detectar los roles asignados a cada género en las películas infantiles.
- Las películas de princesas promueven roles tradicionales (Hombre – trabajo fuera, vida social, héroe vs Mujer – trabajo dentro, cuidado de niñas/os limpieza hogar, rescatada).
- Los roles tradicionales han cambiado en las películas de princesas más actuales (Rapunzel, Tiana y el sapo...).
- Me he sentido extraña/o alguna vez al ver una película y no sentirme identificada/o con la/el protagonista.
- Las películas de princesas promueven estereotipos y/o roles equivocados.

¿Recomendarías estas películas a niñas/os?

- Sí
- No
- Otro

Si te dieran la oportunidad, ¿Cambiarías el guión de alguna de estas películas?

- Sí
- No

ANEXO II

Tablas de los resultados de la encuesta: Identidad, Princesas y Héroes

Pregunta 1: Sexo

Estadísticos

Sexo		
N	Válidos	100
	Perdidos	0
Media		1,56
Moda		2

Tabla 1

Sexo

		Frecuencia	Porcentaje	Porcentaje válido	Porcentaje acumulado
Válidos	Hombre	44	44,0	44,0	44,0
	Mujer	56	56,0	56,0	100,0
	Total	100	100,0	100,0	

Tabla 2

Pregunta 2: Edad

Edad

		Frecuencia	Porcentaje	Porcentaje válido	Porcentaje acumulado
Válidos	De 20 a 25 años	30	30,0	30,0	30,0
	De 26 a 30 años	47	47,0	47,0	77,0
	Más de 30 años	23	23,0	23,0	100,0
	Total	100	100,0	100,0	

Tabla 3

Pregunta 3: Orientación sexual

Orientación

		Frecuencia	Porcentaje	Porcentaje válido	Porcentaje acumulado
Válidos	Heterosexual	94	94,0	94,0	94,0
	Homosexual	2	2,0	2,0	96,0
	Bisexual	4	4,0	4,0	100,0
	Total	100	100,0	100,0	

Tabla 4

Pregunta 4: Identidad personal

Fuerte

Tabla de contingencia Fuerte * Sexo

			Sexo		Total
			Hombre	Mujer	
Fuerte	0	Recuento	38	38	76
		% de Sexo	86,4%	67,9%	76,0%
	Sí	Recuento	6	18	24
		% de Sexo	13,6%	32,1%	24,0%
Total		Recuento	44	56	100
		% de Sexo	100,0%	100,0%	100,0%

Sensible

Tabla de contingencia Sensible * Sexo

			Sexo		Total
			Hombre	Mujer	
Sensible	0	Recuento	17	26	43
		% de Sexo	38,6%	46,4%	43,0%
	Sí	Recuento	27	30	57
		% de Sexo	61,4%	53,6%	57,0%
Total		Recuento	44	56	100
		% de Sexo	100,0%	100,0%	100,0%

Paciente

Tabla de contingencia Paciente * Sexo

			Sexo		Total
			Hombre	Mujer	
Paciente	0	Recuento	26	47	73
		% de Sexo	59,1%	83,9%	73,0%
	Sí	Recuento	18	9	27
		% de Sexo	40,9%	16,1%	27,0%
Total		Recuento	44	56	100
		% de Sexo	100,0%	100,0%	100,0%

Valiente

Tabla de contingencia Valiente * Sexo

			Sexo		Total
			Hombre	Mujer	
Valiente	0	Recuento	41	44	85
		% de Sexo	93,2%	78,6%	85,0%
	Sí	Recuento	3	12	15
		% de Sexo	6,8%	21,4%	15,0%
Total		Recuento	44	56	100
		% de Sexo	100,0%	100,0%	100,0%

Cariñosa/o

Tabla de contingencia Cariñosa/o * Sexo

			Sexo		Total
			Hombre	Mujer	
Cariñosa/o	0	Recuento	32	37	69
		% de Sexo	72,7%	66,1%	69,0%
	Sí	Recuento	12	19	31
		% de Sexo	27,3%	33,9%	31,0%
Total		Recuento	44	56	100
		% de Sexo	100,0%	100,0%	100,0%

Estable

Tabla de contingencia Estable * Sexo

			Sexo		Total
			Hombre	Mujer	
Estable	0	Recuento	33	53	86
		% de Sexo	75,0%	94,6%	86,0%
	Sí	Recuento	11	3	14
		% de Sexo	25,0%	5,4%	14,0%
Total		Recuento	44	56	100
		% de Sexo	100,0%	100,0%	100,0%

Alegre

Tabla de contingencia Alegre * Sexo

			Sexo		Total
			Hombre	Mujer	
Alegre	0	Recuento	26	24	50
		% de Sexo	59,1%	42,9%	50,0%
	Sí	Recuento	18	32	50
		% de Sexo	40,9%	57,1%	50,0%
Total		Recuento	44	56	100
		% de Sexo	100,0%	100,0%	100,0%

Obsesiva

Tabla de contingencia Obsesiva/o * Sexo

			Sexo		Total
			Hombre	Mujer	
Obsesiva/o	0	Recuento	41	52	93
		% de Sexo	93,2%	92,9%	93,0%
	Sí	Recuento	3	4	7
		% de Sexo	6,8%	7,1%	7,0%
Total		Recuento	44	56	100
		% de Sexo	100,0%	100,0%	100,0%

Independiente

Tabla de contingencia Independiente * Sexo

			Sexo		Total
			Hombre	Mujer	
Independiente	0	Recuento	19	30	49
		% de Sexo	43,2%	53,6%	49,0%
	Sí	Recuento	25	26	51
		% de Sexo	56,8%	46,4%	51,0%
Total		Recuento	44	56	100
		% de Sexo	100,0%	100,0%	100,0%

Asertiva

Tabla de contingencia Asertiva * Sexo

			Sexo		Total
			Hombre	Mujer	
Asertiva	0	Recuento	39	49	88
		% de Sexo	88,6%	87,5%	88,0%
	Sí	Recuento	5	7	12
		% de Sexo	11,4%	12,5%	12,0%
Total		Recuento	44	56	100
		% de Sexo	100,0%	100,0%	100,0%

Intelectual

Tabla de contingencia Intelectual * Sexo

			Sexo		Total
			Hombre	Mujer	
Intelectual	0	Recuento	36	39	75
		% de Sexo	81,8%	69,6%	75,0%
	Sí	Recuento	8	17	25
		% de Sexo	18,2%	30,4%	25,0%
Total		Recuento	44	56	100
		% de Sexo	100,0%	100,0%	100,0%

Líder

Tabla de contingencia Líder * Sexo

			Sexo		Total
			Hombre	Mujer	
Líder	0	Recuento	40	50	90
		% de Sexo	90,9%	89,3%	90,0%
	Sí	Recuento	4	6	10
		% de Sexo	9,1%	10,7%	10,0%
Total		Recuento	44	56	100
		% de Sexo	100,0%	100,0%	100,0%

Amante niñas/os

Tabla de contingencia Amante niñas/os * Sexo

			Sexo		Total
			Hombre	Mujer	
Amante niñas/os	0	Recuento	43	46	89
		% de Sexo	97,7%	82,1%	89,0%
	Sí	Recuento	1	10	11
		% de Sexo	2,3%	17,9%	11,0%
Total		Recuento	44	56	100
		% de Sexo	100,0%	100,0%	100,0%

Atlética/o

Tabla de contingencia Atlética/o * Sexo

			Sexo		Total
			Hombre	Mujer	
Atlética/o	0	Recuento	40	55	95
		% de Sexo	90,9%	98,2%	95,0%
	Sí	Recuento	4	1	5
		% de Sexo	9,1%	1,8%	5,0%
Total		Recuento	44	56	100
		% de Sexo	100,0%	100,0%	100,0%

Afectuosa/o

Tabla de contingencia Afectuosa/o * Sexo

			Sexo		Total
			Hombre	Mujer	
Afectuosa/o	0	Recuento	40	47	87
		% de Sexo	90,9%	83,9%	87,0%
	Sí	Recuento	4	9	13
		% de Sexo	9,1%	16,1%	13,0%
Total		Recuento	44	56	100
		% de Sexo	100,0%	100,0%	100,0%

Dominante

Tabla de contingencia Dominante * Sexo

			Sexo		Total
			Hombre	Mujer	
Dominante	0	Recuento	44	53	97
		% de Sexo	100,0%	94,6%	97,0%
	Sí	Recuento	0	3	3
		% de Sexo	,0%	5,4%	3,0%
Total		Recuento	44	56	100
		% de Sexo	100,0%	100,0%	100,0%

Amante del peligro

Tabla de contingencia Amante del peligro * Sexo

			Sexo		Total
			Hombre	Mujer	
Amante del peligro	0	Recuento	39	56	95
		% de Sexo	88,6%	100,0%	95,0%
	Sí	Recuento	5	0	5
		% de Sexo	11,4%	,0%	5,0%
Total		Recuento	44	56	100
		% de Sexo	100,0%	100,0%	100,0%

Comprensiva/o

Tabla de contingencia Comprensiva/o * Sexo

			Sexo		Total
			Hombre	Mujer	
Comprensiva/o	0	Recuento	26	35	61
		% de Sexo	59,1%	62,5%	61,0%
	Sí	Recuento	18	21	39
		% de Sexo	40,9%	37,5%	39,0%
Total		Recuento	44	56	100
		% de Sexo	100,0%	100,0%	100,0%

Individualista

Tabla de contingencia Individualista * Sexo

			Sexo		Total
			Hombre	Mujer	
Individualista	0	Recuento	38	53	91
		% de Sexo	86,4%	94,6%	91,0%
	Sí	Recuento	6	3	9
		% de Sexo	13,6%	5,4%	9,0%
Total		Recuento	44	56	100
		% de Sexo	100,0%	100,0%	100,0%

Tierna/o

Tabla de contingencia Tierna/o * Sexo

			Sexo		Total
			Hombre	Mujer	
Tierna/o	0	Recuento	44	53	97
		% de Sexo	100,0%	94,6%	97,0%
	Sí	Recuento	0	3	3
		% de Sexo	,0%	5,4%	3,0%
Total		Recuento	44	56	100
		% de Sexo	100,0%	100,0%	100,0%

Agresiva/o

Tabla de contingencia Agresiva/o * Sexo

			Sexo		Total
			Hombre	Mujer	
Agresiva/o	0	Recuento	42	55	97
		% de Sexo	95,5%	98,2%	97,0%
	Sí	Recuento	2	1	3
		% de Sexo	4,5%	1,8%	3,0%
Total		Recuento	44	56	100
		% de Sexo	100,0%	100,0%	100,0%

Sumisa/o

Tabla de contingencia Sumisa/o * Sexo

			Sexo		Total
			Hombre	Mujer	
Sumisa/o	0	Recuento	44	56	100
		% de Sexo	100,0%	100,0%	100,0%
Total		Recuento	44	56	100
		% de Sexo	100,0%	100,0%	100,0%

Discreta/o

Tabla de contingencia Discreta/o * Sexo

			Sexo		Total
			Hombre	Mujer	
Discreta/o	0	Recuento	35	50	85
		% de Sexo	79,5%	89,3%	85,0%
	Sí	Recuento	9	6	15
		% de Sexo	20,5%	10,7%	15,0%
Total		Recuento	44	56	100
		% de Sexo	100,0%	100,0%	100,0%

Dulce

Tabla de contingencia Dulce * Sexo

			Sexo		Total
			Hombre	Mujer	
Dulce	0	Recuento	40	53	93
		% de Sexo	90,9%	94,6%	93,0%
	Sí	Recuento	4	3	7
		% de Sexo	9,1%	5,4%	7,0%
Total		Recuento	44	56	100
		% de Sexo	100,0%	100,0%	100,0%

Curiosa/o

Tabla de contingencia Curiosa/o * Sexo

			Sexo		Total
			Hombre	Mujer	
Curiosa/o	0	Recuento	29	35	64
		% de Sexo	65,9%	62,5%	64,0%
	Sí	Recuento	15	21	36
		% de Sexo	34,1%	37,5%	36,0%
Total		Recuento	44	56	100
		% de Sexo	100,0%	100,0%	100,0%

Insegura/o

Tabla de contingencia Insegura/o * Sexo

			Sexo		Total
			Hombre	Mujer	
Insegura/o	0	Recuento	39	41	80
		% de Sexo	88,6%	73,2%	80,0%
	Sí	Recuento	5	15	20
		% de Sexo	11,4%	26,8%	20,0%
Total		Recuento	44	56	100
		% de Sexo	100,0%	100,0%	100,0%

Tímida/o

Tabla de contingencia Tímida/o * Sexo

			Sexo		Total
			Hombre	Mujer	
Tímida/o	0	Recuento	38	54	92
		% de Sexo	86,4%	96,4%	92,0%
	Sí	Recuento	6	2	8
		% de Sexo	13,6%	3,6%	8,0%
Total		Recuento	44	56	100
		% de Sexo	100,0%	100,0%	100,0%

Identidad	Sexo	
	Varón	Mujer
Fuerte	6 (13'6%)	18 (32'1%)
Sensible	27 (61'4%)	9 (16'1%)
Paciente	18 (40'9%)	9 (16'1%)
Valiente	3 (6'8%)	12 (21'4%)
Cariñosa/o	12 (27'3%)	19 (33'9%)
Estable	11 (25%)	3 (5'4%)
Alegre	18 (40'9)	32 (57'1%)
Obsesiva/o	3 (6'8%)	4 (7'1%)
Independiente	25 (56'8%)	26 (46'4%)
Asertiva/o	5 (11'4%)	7 (12'5%)
Intelectual	8 (18'2%)	17 (30'4%)
Líder	4 (9'1%)	6 (10'7%)
Amante de las/os niñas/os	1 (2'3%)	10 (17'9%)
Atlética/o	4 (9'1%)	1 (1'8%)
Afectuosa/o	4 (9'1%)	9 (16'1%)
Dominante	0	3 (5'4%)
Amante del peligro	5 (11'4%)	0
Comprensiva	18 (40'9%)	21 (37'5%)
Individualista	6 (13'6%)	3 (5'4%)
Tierna/o	0	3 (5'4%)
Agresiva/o	2 (4'5%)	1 (1'8%)
Sumisa/o	0	0
Discreta/o	9 (20'5%)	6 (10'7%)
Dulce	4 (9'1%)	3 (5'4%)
Curiosa/o	15 (34'1%)	21 (37'5%)
Insegura/o	5 (11'4%)	15 (26'8%)
Tímida/o	6 (13'6%)	2 (3'6%)

Elaboración propia: Tabla 5 – Identidad propia

Pregunta 5: Número de películas conocidas según sexo

Tabla de contingencia N° Películas * Sexo

			Sexo		Total
			Hombre	Mujer	
N° Películas	0-3	Recuento	12	10	22
		% de Sexo	27,3%	17,9%	22,0%
	4-6	Recuento	15	12	27
		% de Sexo	34,1%	21,4%	27,0%
	Más	Recuento	17	34	51
		% de Sexo	38,6%	60,7%	51,0%
Total	Recuento		44	56	100
	% de Sexo		100,0%	100,0%	100,0%

Tabla 6

Tabla de correspondencias

Sexo	N° Películas			
	0-3	4-6	Más	Margen activo
Hombre	12	15	17	44
Mujer	10	12	34	56
Margen activo	22	27	51	100

Tabla 7

Pregunta 6: Media naranja

Tabla de contingencia Media naranja * Sexo

			Sexo		Total
			Hombre	Mujer	
Media naranja	Sí	Recuento	8	9	17
		% de Sexo	18,2%	16,1%	17,0%
	No	Recuento	36	47	83
		% de Sexo	81,8%	83,9%	83,0%
Total	Recuento		44	56	100
	% de Sexo		100,0%	100,0%	100,0%

Tabla 8

Tabla de correspondencias

Sexo	Media naranja		
	Sí	No	Margen activo
Hombre	8	36	44
Mujer	9	47	56
Margen activo	17	83	100

Tabla 9

Pregunta 7: Tres características para que la relación funcione

Tabla de contingencia Respeto * Sexo

			Sexo		Total
			Hombre	Mujer	
Respeto	0	Recuento	9	11	20
		% de Sexo	20,5%	19,6%	20,0%
	Sí	Recuento	35	45	80
		% de Sexo	79,5%	80,4%	80,0%
Total		Recuento	44	56	100
		% de Sexo	100,0%	100,0%	100,0%

Tabla de contingencia Confianza * Sexo

			Sexo		Total
			Hombre	Mujer	
Confianza	0	Recuento	11	18	29
		% de Sexo	25,0%	32,1%	29,0%
	Sí	Recuento	33	38	71
		% de Sexo	75,0%	67,9%	71,0%
Total		Recuento	44	56	100
		% de Sexo	100,0%	100,0%	100,0%

Tabla de contingencia Amor * Sexo

			Sexo		Total
			Hombre	Mujer	
Amor	0	Recuento	24	21	45
		% de Sexo	54,5%	37,5%	45,0%
	Sí	Recuento	20	35	55
		% de Sexo	45,5%	62,5%	55,0%
Total		Recuento	44	56	100
		% de Sexo	100,0%	100,0%	100,0%

Tabla de contingencia Fidelidad * Sexo

			Sexo		Total
			Hombre	Mujer	
Fidelidad	0	Recuento	38	49	87
		% de Sexo	86,4%	87,5%	87,0%
	Sí	Recuento	6	7	13
		% de Sexo	13,6%	12,5%	13,0%
Total		Recuento	44	56	100
		% de Sexo	100,0%	100,0%	100,0%

Tabla de contingencia Comprensión * Sexo

			Sexo		Total
			Hombre	Mujer	
Comprensión	0	Recuento	38	53	91
		% de Sexo	86,4%	94,6%	91,0%
	Sí	Recuento	6	3	9
		% de Sexo	13,6%	5,4%	9,0%
Total		Recuento	44	56	100
		% de Sexo	100,0%	100,0%	100,0%

Tabla de contingencia Comunicación * Sexo

			Sexo		Total
			Hombre	Mujer	
Comunicación	0	Recuento	18	18	36
		% de Sexo	40,9%	32,1%	36,0%
	Sí	Recuento	26	38	64
		% de Sexo	59,1%	67,9%	64,0%
Total		Recuento	44	56	100
		% de Sexo	100,0%	100,0%	100,0%

Tabla de contingencia Paciencia * Sexo

			Sexo		Total
			Hombre	Mujer	
Paciencia	0	Recuento	41	55	96
		% de Sexo	93,2%	98,2%	96,0%
	Sí	Recuento	3	1	4
		% de Sexo	6,8%	1,8%	4,0%
Total		Recuento	44	56	100
		% de Sexo	100,0%	100,0%	100,0%

Tabla de contingencia Control * Sexo

			Sexo		Total
			Hombre	Mujer	
Control	0	Recuento	44	55	99
		% de Sexo	100,0%	98,2%	99,0%
	Sí	Recuento	0	1	1
		% de Sexo	,0%	1,8%	1,0%
Total		Recuento	44	56	100
		% de Sexo	100,0%	100,0%	100,0%

Características	Sexo	
	Varón	Mujer
Respeto	35 (79'5%)	45 (80'4%)
Confianza	33 (75%)	38 (67'9%)
Amor	20 (45'5%)	30 (62'5%)
Fidelidad	6 (13'6%)	7 (12'5%)
Comprensión	6 (13'6%)	3 (5'4%)
Comunicación	26 (59'1%)	38 (67'9%)
Paciencia	3 (6'8%)	1 (1'8%)
Control	0	1 (1'8%)

Elaboración propia: Tabla 10 – Características más deseables

Pregunta 8: Enumeración características necesarias en una relación: de la más valorada a la menos.

Característica que destaca en Primer lugar

Tabla de correspondencias

Sexo	Primer lugar							
	Aspecto físico	Inteligencia	Poder	Sociabilidad	Carácter	Seguridad	Riqueza	Margen activo
Hombre	3	9	0	4	19	6	3	44
Mujer	0	11	0	2	29	3	11	56
Margen activo	3	20	0	6	48	9	14	100

Tabla 11

Tabla de contingencia Primer lugar * Sexo

			Sexo		Total
			Hombre	Mujer	
Primer lugar	Aspecto físico	Recuento	3	0	3
		% de Sexo	6,8%	,0%	3,0%
	Inteligencia	Recuento	9	11	20
		% de Sexo	20,5%	19,6%	20,0%
	Sociabilidad	Recuento	4	2	6
		% de Sexo	9,1%	3,6%	6,0%
	Carácter	Recuento	19	29	48
		% de Sexo	43,2%	51,8%	48,0%
	Seguridad	Recuento	6	3	9
		% de Sexo	13,6%	5,4%	9,0%
	Riqueza	Recuento	3	11	14
		% de Sexo	6,8%	19,6%	14,0%
Total	Recuento		44	56	100
	% de Sexo		100,0%	100,0%	100,0%

Tabla 12

Característica que destaca en Segundo lugar

Tabla de correspondencias

Sexo	Segundo lugar							
	Aspecto físico	Inteligencia	Poder	Sociabilidad	Carácter	Seguridad	Riqueza	Margen activo
Hombre	9	19	1	5	5	5	0	44
Mujer	2	23	9	8	5	8	1	56
Margen activo	11	42	10	13	10	13	1	100

Tabla 13

Tabla de contingencia Segundo lugar * Sexo

			Sexo		Total
			Hombre	Mujer	
Segundo lugar	Aspecto físico	Recuento	9	2	11
		% de Sexo	20,5%	3,6%	11,0%
	Inteligencia	Recuento	19	23	42
		% de Sexo	43,2%	41,1%	42,0%
	Poder	Recuento	1	9	10
		% de Sexo	2,3%	16,1%	10,0%
	Sociabilidad	Recuento	5	8	13
		% de Sexo	11,4%	14,3%	13,0%
	Carácter	Recuento	5	5	10
		% de Sexo	11,4%	8,9%	10,0%
	Seguridad	Recuento	5	8	13
		% de Sexo	11,4%	14,3%	13,0%
	Riqueza	Recuento	0	1	1
		% de Sexo	,0%	1,8%	1,0%
Total	Recuento	44	56	100	
	% de Sexo	100,0%	100,0%	100,0%	

Tabla 14

Característica que destaca en Tercer lugar

Tabla de correspondencias

Sexo	Tercer lugar							
	Aspecto físico	Inteligencia	Poder	Sociabilidad	Carácter	Seguridad	Riqueza	Margen activo
Hombre	13	5	3	5	7	11	0	44
Mujer	9	12	2	20	7	5	1	56
Margen activo	22	17	5	25	14	16	1	100

Tabla 15

Tabla de contingencia Tercer lugar * Sexo

			Sexo		Total
			Hombre	Mujer	
Tercer lugar	Aspecto físico	Recuento	13	9	22
		% de Sexo	29,5%	16,1%	22,0%
	Inteligencia	Recuento	5	12	17
		% de Sexo	11,4%	21,4%	17,0%
	Poder	Recuento	3	2	5
		% de Sexo	6,8%	3,6%	5,0%
	Sociabilidad	Recuento	5	20	25
		% de Sexo	11,4%	35,7%	25,0%
	Carácter	Recuento	7	7	14
		% de Sexo	15,9%	12,5%	14,0%
	Seguridad	Recuento	11	5	16
		% de Sexo	25,0%	8,9%	16,0%
	Riqueza	Recuento	0	1	1
		% de Sexo	,0%	1,8%	1,0%
Total	Recuento	44	56	100	
	% de Sexo	100,0%	100,0%	100,0%	

Tabla 16

Característica que destaca en Cuarto lugar

Tabla de correspondencias

Sexo	Cuarto lugar							
	Aspecto físico	Inteligencia	Poder	Sociabilidad	Carácter	Seguridad	Riqueza	Margen activo
Hombre	7	4	2	14	6	11	0	44
Mujer	22	3	0	5	6	19	1	56
Margen activo	29	7	2	19	12	30	1	100

Tabla 17

Tabla de contingencia Cuarto lugar * Sexo

			Sexo		Total
			Hombre	Mujer	
Cuarto lugar	Aspecto físico	Recuento	7	22	29
		% de Sexo	15,9%	39,3%	29,0%
	Inteligencia	Recuento	4	3	7
		% de Sexo	9,1%	5,4%	7,0%
	Poder	Recuento	2	0	2
		% de Sexo	4,5%	,0%	2,0%
	Sociabilidad	Recuento	14	5	19
		% de Sexo	31,8%	8,9%	19,0%
	Carácter	Recuento	6	6	12
		% de Sexo	13,6%	10,7%	12,0%
	Seguridad	Recuento	11	19	30
		% de Sexo	25,0%	33,9%	30,0%
	Riqueza	Recuento	0	1	1
		% de Sexo	,0%	1,8%	1,0%
Total	Recuento	44	56	100	
	% de Sexo	100,0%	100,0%	100,0%	

Tabla 18

Característica que destaca en Quinto lugar

Tabla de correspondencias

Sexo	Quinto lugar							
	Aspecto físico	Inteligencia	Poder	Sociabilidad	Carácter	Seguridad	Riqueza	Margen activo
Hombre	7	2	6	15	5	9	0	44
Mujer	17	3	4	13	5	13	1	56
Margen activo	24	5	10	28	10	22	1	100

Tabla 19

Tabla de contingencia Quinto lugar * Sexo

			Sexo		Total
			Hombre	Mujer	
Quinto lugar	Aspecto físico	Recuento	7	17	24
		% de Sexo	15,9%	30,4%	24,0%
	Inteligencia	Recuento	2	3	5
		% de Sexo	4,5%	5,4%	5,0%
	Poder	Recuento	6	4	10
		% de Sexo	13,6%	7,1%	10,0%
	Sociabilidad	Recuento	15	13	28
		% de Sexo	34,1%	23,2%	28,0%
	Carácter	Recuento	5	5	10
		% de Sexo	11,4%	8,9%	10,0%
	Seguridad	Recuento	9	13	22
		% de Sexo	20,5%	23,2%	22,0%
	Riqueza	Recuento	0	1	1
		% de Sexo	,0%	1,8%	1,0%
	Total	Recuento	44	56	100
		% de Sexo	100,0%	100,0%	100,0%

Tabla 20

Característica que destaca en Sexto lugar

Tabla de correspondencias

Sexo	Sexto lugar							
	Aspecto físico	Inteligencia	Poder	Sociabilidad	Carácter	Seguridad	Riqueza	Margen activo
Hombre	3	1	23	0	3	2	12	44
Mujer	4	4	24	4	3	3	14	56
Margen activo	7	5	47	4	6	5	26	100

Tabla 21

Tabla de contingencia Sexto lugar * Sexo

			Sexo		Total
			Hombre	Mujer	
Sexto lugar	Aspecto físico	Recuento	3	4	7
		% de Sexo	6,8%	7,1%	7,0%
	Inteligencia	Recuento	1	4	5
		% de Sexo	2,3%	7,1%	5,0%
	Poder	Recuento	23	24	47
		% de Sexo	52,3%	42,9%	47,0%
	Sociabilidad	Recuento	0	4	4
		% de Sexo	,0%	7,1%	4,0%
	Carácter	Recuento	3	3	6
		% de Sexo	6,8%	5,4%	6,0%
	Seguridad	Recuento	2	3	5
		% de Sexo	4,5%	5,4%	5,0%
	Riqueza	Recuento	12	14	26
		% de Sexo	27,3%	25,0%	26,0%
	Total	Recuento	44	56	100
		% de Sexo	100,0%	100,0%	100,0%

Tabla 22

Característica que destaca en Séptimo lugar

Tabla de correspondencias

Sexo	Séptimo lugar							
	Aspecto físico	Inteligencia	Poder	Sociabilidad	Carácter	Seguridad	Riqueza	Margen activo
Hombre	2	4	8	0	0	1	29	44
Mujer	2	0	17	3	1	6	27	56
Margen activo	4	4	25	3	1	7	56	100

Tabla 23

Tabla de contingencia Séptimo lugar * Sexo

			Sexo		Total
			Hombre	Mujer	
Séptimo lugar	Aspecto físico	Recuento	2	2	4
		% de Sexo	4,5%	3,6%	4,0%
	Inteligencia	Recuento	4	0	4
		% de Sexo	9,1%	,0%	4,0%
	Poder	Recuento	8	17	25
		% de Sexo	18,2%	30,4%	25,0%
	Sociabilidad	Recuento	0	3	3
		% de Sexo	,0%	5,4%	3,0%
	Carácter	Recuento	0	1	1
		% de Sexo	,0%	1,8%	1,0%
	Seguridad	Recuento	1	6	7
		% de Sexo	2,3%	10,7%	7,0%
	Riqueza	Recuento	29	27	56
		% de Sexo	65,9%	48,2%	56,0%
	Total	Recuento	44	56	100
		% de Sexo	100,0%	100,0%	100,0%

Tabla 24

Pregunta 9: Identidad para que otras/os me quieran

Fuerte

Tabla de contingencia Fuerte * Sexo

			Sexo		Total
			Hombre	Mujer	
Fuerte	0	Recuento	31	37	68
		% de Sexo	70,5%	66,1%	68,0%
	Sí	Recuento	13	19	32
		% de Sexo	29,5%	33,9%	32,0%
Total	Recuento	44	56	100	
	% de Sexo	100,0%	100,0%	100,0%	

Sensible

Tabla de contingencia Sensible * Sexo

			Sexo		Total
			Hombre	Mujer	
Sensible	0	Recuento	28	41	69
		% de Sexo	63,6%	73,2%	69,0%
	Sí	Recuento	16	15	31
		% de Sexo	36,4%	26,8%	31,0%
Total	Recuento	44	56	100	
	% de Sexo	100,0%	100,0%	100,0%	

Paciente

Tabla de contingencia Paciente * Sexo

			Sexo		Total
			Hombre	Mujer	
Paciente	0	Recuento	38	45	83
		% de Sexo	86,4%	80,4%	83,0%
	Sí	Recuento	6	11	17
		% de Sexo	13,6%	19,6%	17,0%
Total		Recuento	44	56	100
		% de Sexo	100,0%	100,0%	100,0%

Valiente

Tabla de contingencia Valiente * Sexo

			Sexo		Total
			Hombre	Mujer	
Valiente	0	Recuento	35	49	84
		% de Sexo	79,5%	87,5%	84,0%
	Sí	Recuento	9	7	16
		% de Sexo	20,5%	12,5%	16,0%
Total		Recuento	44	56	100
		% de Sexo	100,0%	100,0%	100,0%

Cariñosa/o

Tabla de contingencia Cariñosa/o * Sexo

			Sexo		Total
			Hombre	Mujer	
Cariñosa/o	0	Recuento	19	21	40
		% de Sexo	43,2%	37,5%	40,0%
	Sí	Recuento	25	35	60
		% de Sexo	56,8%	62,5%	60,0%
Total		Recuento	44	56	100
		% de Sexo	100,0%	100,0%	100,0%

Estable

Tabla de contingencia Estable * Sexo

			Sexo		Total
			Hombre	Mujer	
Estable	0	Recuento	29	34	63
		% de Sexo	65,9%	60,7%	63,0%
	Sí	Recuento	15	22	37
		% de Sexo	34,1%	39,3%	37,0%
Total		Recuento	44	56	100
		% de Sexo	100,0%	100,0%	100,0%

Alegre

Tabla de contingencia Alegre * Sexo

			Sexo		Total
			Hombre	Mujer	
Alegre	0	Recuento	11	17	28
		% de Sexo	25,0%	30,4%	28,0%
	Sí	Recuento	33	39	72
		% de Sexo	75,0%	69,6%	72,0%
Total		Recuento	44	56	100
		% de Sexo	100,0%	100,0%	100,0%

Obsesiva/o

Tabla de contingencia Obsesiva/o * Sexo

			Sexo		Total
			Hombre	Mujer	
Obsesiva/o	0	Recuento	44	56	100
		% de Sexo	100,0%	100,0%	100,0%
Total		Recuento	44	56	100
		% de Sexo	100,0%	100,0%	100,0%

Independiente

Tabla de contingencia Independiente * Sexo

			Sexo		Total
			Hombre	Mujer	
Independiente	0	Recuento	34	41	75
		% de Sexo	77,3%	73,2%	75,0%
	Sí	Recuento	10	15	25
		% de Sexo	22,7%	26,8%	25,0%
Total		Recuento	44	56	100
		% de Sexo	100,0%	100,0%	100,0%

Asertiva

Tabla de contingencia Asertiva * Sexo

			Sexo		Total
			Hombre	Mujer	
Asertiva	0	Recuento	40	52	92
		% de Sexo	90,9%	92,9%	92,0%
	Sí	Recuento	4	4	8
		% de Sexo	9,1%	7,1%	8,0%
Total		Recuento	44	56	100
		% de Sexo	100,0%	100,0%	100,0%

Intelectual

Tabla de contingencia Intelectual * Sexo

			Sexo		Total
			Hombre	Mujer	
Intelectual	0	Recuento	37	46	83
		% de Sexo	84,1%	82,1%	83,0%
	Sí	Recuento	7	10	17
		% de Sexo	15,9%	17,9%	17,0%
Total		Recuento	44	56	100
		% de Sexo	100,0%	100,0%	100,0%

Líder

Tabla de contingencia Líder * Sexo

			Sexo		Total
			Hombre	Mujer	
Líder	0	Recuento	39	54	93
		% de Sexo	88,6%	96,4%	93,0%
	Sí	Recuento	5	2	7
		% de Sexo	11,4%	3,6%	7,0%
Total		Recuento	44	56	100
		% de Sexo	100,0%	100,0%	100,0%

Amante de las/os niñas/os

Tabla de contingencia Amante niñas/os * Sexo

			Sexo		Total
			Hombre	Mujer	
Amante niñas/os	0	Recuento	40	55	95
		% de Sexo	90,9%	98,2%	95,0%
	Sí	Recuento	4	1	5
		% de Sexo	9,1%	1,8%	5,0%
Total		Recuento	44	56	100
		% de Sexo	100,0%	100,0%	100,0%

Afectuosa/o

Tabla de contingencia Afectuosa/o * Sexo

		Sexo		Total	
		Hombre	Mujer		
Afectuosa/o	0	Recuento	24	33	57
		% de Sexo	54,5%	58,9%	57,0%
	Sí	Recuento	20	23	43
		% de Sexo	45,5%	41,1%	43,0%
Total		Recuento	44	56	100
		% de Sexo	100,0%	100,0%	100,0%

Dominante

Tabla de contingencia Dominante * Sexo

		Sexo		Total	
		Hombre	Mujer		
Dominante	0	Recuento	44	56	100
		% de Sexo	100,0%	100,0%	100,0%
Total		Recuento	44	56	100
		% de Sexo	100,0%	100,0%	100,0%

Amante del peligro

Tabla de contingencia Amante del peligro * Sexo

		Sexo		Total	
		Hombre	Mujer		
Amante del peligro	0	Recuento	44	56	100
		% de Sexo	100,0%	100,0%	100,0%
Total		Recuento	44	56	100
		% de Sexo	100,0%	100,0%	100,0%

Comprensiva/o

Tabla de contingencia Comprensiva/o * Sexo

		Sexo		Total	
		Hombre	Mujer		
Comprensiva/o	0	Recuento	16	18	34
		% de Sexo	36,4%	32,1%	34,0%
	Sí	Recuento	28	38	66
		% de Sexo	63,6%	67,9%	66,0%
Total		Recuento	44	56	100
		% de Sexo	100,0%	100,0%	100,0%

Individualista

Tabla de contingencia Individualista * Sexo

		Sexo		Total	
		Hombre	Mujer		
Individualista	0	Recuento	44	56	100
		% de Sexo	100,0%	100,0%	100,0%
Total		Recuento	44	56	100
		% de Sexo	100,0%	100,0%	100,0%

Tierna/o

Tabla de contingencia Tierna/o * Sexo

		Sexo		Total	
		Hombre	Mujer		
Tierna/o	0	Recuento	29	38	67
		% de Sexo	65,9%	67,9%	67,0%
	Sí	Recuento	15	18	33
		% de Sexo	34,1%	32,1%	33,0%
Total		Recuento	44	56	100
		% de Sexo	100,0%	100,0%	100,0%

Agresiva/o

Tabla de contingencia Agresiva/o * Sexo

			Sexo		Total
			Hombre	Mujer	
Agresiva/o	0	Recuento	44	56	100
		% de Sexo	100,0%	100,0%	100,0%
Total		Recuento	44	56	100
		% de Sexo	100,0%	100,0%	100,0%

Sumisa

Tabla de contingencia Sumisa/o * Sexo

			Sexo		Total
			Hombre	Mujer	
Sumisa/o	0	Recuento	44	56	100
		% de Sexo	100,0%	100,0%	100,0%
Total		Recuento	44	56	100
		% de Sexo	100,0%	100,0%	100,0%

Discreta/o

Tabla de contingencia Discreta/o * Sexo

			Sexo		Total
			Hombre	Mujer	
Discreta/o	0	Recuento	41	54	95
		% de Sexo	93,2%	96,4%	95,0%
	Sí	Recuento	3	2	5
		% de Sexo	6,8%	3,6%	5,0%
Total		Recuento	44	56	100
		% de Sexo	100,0%	100,0%	100,0%

Dulce

Tabla de contingencia Dulce * Sexo

			Sexo		Total
			Hombre	Mujer	
Dulce	0	Recuento	39	43	82
		% de Sexo	88,6%	76,8%	82,0%
	Sí	Recuento	5	13	18
		% de Sexo	11,4%	23,2%	18,0%
Total		Recuento	44	56	100
		% de Sexo	100,0%	100,0%	100,0%

Curiosa/o

Tabla de contingencia Curiosa/o * Sexo

			Sexo		Total
			Hombre	Mujer	
Curiosa/o	0	Recuento	42	50	92
		% de Sexo	95,5%	89,3%	92,0%
	Sí	Recuento	2	6	8
		% de Sexo	4,5%	10,7%	8,0%
Total		Recuento	44	56	100
		% de Sexo	100,0%	100,0%	100,0%

Identidad para que me quieran	Sexo	
	Varón	Mujer
Fuerte	13 (29'5%)	19 (33'9%)
Sensible	16 (36'4%)	15 (26'8%)
Paciente	6 (13'6%)	11 (19'6%)
Valiente	9 (20'5%)	7 (12'5%)
Cariñosa/o	25 (56'8%)	35 (62'5%)
Estable	15 (34'1%)	22 (39'3%)
Alegre	33 (75%)	39 (69'6%)
Obsesiva/o	0	0
Independiente	10 (22'7%)	15 (26'8%)
Asertiva/o	4 (9'1%)	4 (7'1%)
Intelectual	7 (15'9%)	10 (17'9%)
Líder	5 (11'4%)	2 (3'6%)
Amante de las/os niñas/os	4 (9'1%)	1 (1'8%)
Afectuosa/o	20 (45'5%)	23 (41'1%)
Dominante	0	0
Amante del peligro	0	0
Comprensiva/o	28 (63'6%)	38 (67'9%)
Individualista	0	0
Tierna/o	15 (34'1%)	18 (32'1%)
Agresiva/o	0	0
Sumisa/o	0	0
Discreta/o	3 (6'8%)	2 (3'6%)
Dulce	5 (11'4%)	13 (23'2%)
Curiosa/o	2 (4'5%)	6 (10'7%)

Elaboración propia. Tabla 25 – Identidad para que me quieran

Pregunta 10: Identidad de la otra persona para que yo la quiera Fuerte

Tabla de contingencia Fuerte * Sexo

			Sexo		Total
			Hombre	Mujer	Hombre
Fuerte	0	Recuento	37	38	75
		% de Sexo	84,1%	67,9%	75,0%
Sí		Recuento	7	18	25
		% de Sexo	15,9%	32,1%	25,0%
Total		Recuento	44	56	100
		% de Sexo	100,0%	100,0%	100,0%

Sensible

Tabla de contingencia Sensible * Sexo

			Sexo		Total
			Hombre	Mujer	
Sensible	0	Recuento	28	32	60
		% de Sexo	63,6%	57,1%	60,0%
	Sí	Recuento	16	24	40
		% de Sexo	36,4%	42,9%	40,0%
Total		Recuento	44	56	100
		% de Sexo	100,0%	100,0%	100,0%

Paciente

Tabla de contingencia Paciente * Sexo

			Sexo		Total
			Hombre	Mujer	
Paciente	0	Recuento	36	40	76
		% de Sexo	81,8%	71,4%	76,0%
	Sí	Recuento	8	16	24
		% de Sexo	18,2%	28,6%	24,0%
Total		Recuento	44	56	100
		% de Sexo	100,0%	100,0%	100,0%

Valiente

Tabla de contingencia Valiente * Sexo

			Sexo		Total
			Hombre	Mujer	
Valiente	0	Recuento	34	44	78
		% de Sexo	77,3%	78,6%	78,0%
	Sí	Recuento	10	12	22
		% de Sexo	22,7%	21,4%	22,0%
Total		Recuento	44	56	100
		% de Sexo	100,0%	100,0%	100,0%

Cariñosa/o

Tabla de contingencia Cariñosa/o * Sexo

			Sexo		Total
			Hombre	Mujer	
Cariñosa/o	0	Recuento	14	20	34
		% de Sexo	31,8%	35,7%	34,0%
	Sí	Recuento	30	36	66
		% de Sexo	68,2%	64,3%	66,0%
Total		Recuento	44	56	100
		% de Sexo	100,0%	100,0%	100,0%

Estable

Tabla de contingencia Estable * Sexo

			Sexo		Total
			Hombre	Mujer	
Estable	0	Recuento	32	39	71
		% de Sexo	72,7%	69,6%	71,0%
	Sí	Recuento	12	17	29
		% de Sexo	27,3%	30,4%	29,0%
Total		Recuento	44	56	100
		% de Sexo	100,0%	100,0%	100,0%

Alegre

Tabla de contingencia Alegre * Sexo

			Sexo		Total
			Hombre	Mujer	
Alegre	0	Recuento	16	14	30
		% de Sexo	36,4%	25,0%	30,0%
	Sí	Recuento	28	42	70
		% de Sexo	63,6%	75,0%	70,0%
Total		Recuento	44	56	100
		% de Sexo	100,0%	100,0%	100,0%

Obsesiva/o

Tabla de contingencia Obsesiva/o * Sexo

			Sexo		Total
			Hombre	Mujer	
Obsesiva/o	0	Recuento	44	56	100
		% de Sexo	100,0%	100,0%	100,0%
Total		Recuento	44	56	100
		% de Sexo	100,0%	100,0%	100,0%

Independiente

Tabla de contingencia Independiente * Sexo

			Sexo		Total
			Hombre	Mujer	
Independiente	0	Recuento	29	30	59
		% de Sexo	65,9%	53,6%	59,0%
	Sí	Recuento	15	26	41
		% de Sexo	34,1%	46,4%	41,0%
Total		Recuento	44	56	100
		% de Sexo	100,0%	100,0%	100,0%

Asertiva/o

Tabla de contingencia Asertiva * Sexo

			Sexo		Total
			Hombre	Mujer	
Asertiva	0	Recuento	44	51	95
		% de Sexo	100,0%	91,1%	95,0%
	Sí	Recuento	0	5	5
		% de Sexo	,0%	8,9%	5,0%
Total		Recuento	44	56	100
		% de Sexo	100,0%	100,0%	100,0%

Intelectual

Tabla de contingencia Intelectual * Sexo

			Sexo		Total
			Hombre	Mujer	
Intelectual	0	Recuento	28	40	68
		% de Sexo	63,6%	71,4%	68,0%
	Sí	Recuento	16	16	32
		% de Sexo	36,4%	28,6%	32,0%
Total		Recuento	44	56	100
		% de Sexo	100,0%	100,0%	100,0%

Líder

Tabla de contingencia Líder * Sexo

			Sexo		Total
			Hombre	Mujer	
Líder	0	Recuento	44	54	98
		% de Sexo	100,0%	96,4%	98,0%
	Sí	Recuento	0	2	2
		% de Sexo	,0%	3,6%	2,0%
Total		Recuento	44	56	100
		% de Sexo	100,0%	100,0%	100,0%

Amante de las/os niñas/os

Tabla de contingencia Amante niñas/os * Sexo

			Sexo		Total
			Hombre	Mujer	
Amante niñas/os	0	Recuento	42	53	95
		% de Sexo	95,5%	94,6%	95,0%
	Sí	Recuento	2	3	5
		% de Sexo	4,5%	5,4%	5,0%
Total		Recuento	44	56	100
		% de Sexo	100,0%	100,0%	100,0%

Afectuosa

Tabla de contingencia Afectuosa/o * Sexo

			Sexo		Total
			Hombre	Mujer	
Afectuosa/o	0	Recuento	31	42	73
		% de Sexo	70,5%	75,0%	73,0%
	Sí	Recuento	13	14	27
		% de Sexo	29,5%	25,0%	27,0%
Total		Recuento	44	56	100
		% de Sexo	100,0%	100,0%	100,0%

Dominante

Tabla de contingencia Dominante * Sexo

			Sexo		Total
			Hombre	Mujer	
Dominante	0	Recuento	44	56	100
		% de Sexo	100,0%	100,0%	100,0%
Total		Recuento	44	56	100
		% de Sexo	100,0%	100,0%	100,0%

Amante del peligro

Tabla de contingencia Amante del peligro * Sexo

			Sexo		Total
			Hombre	Mujer	
Amante del peligro	0	Recuento	44	56	100
		% de Sexo	100,0%	100,0%	100,0%
Total		Recuento	44	56	100
		% de Sexo	100,0%	100,0%	100,0%

Comprensiva

Tabla de contingencia Comprensiva/o * Sexo

			Sexo		Total
			Hombre	Mujer	
Comprensiva/o	0	Recuento	20	27	47
		% de Sexo	45,5%	48,2%	47,0%
	Sí	Recuento	24	29	53
		% de Sexo	54,5%	51,8%	53,0%
Total		Recuento	44	56	100
		% de Sexo	100,0%	100,0%	100,0%

Individualista

Tabla de contingencia Individualista * Sexo

			Sexo		Total
			Hombre	Mujer	
Individualista	0	Recuento	44	56	100
		% de Sexo	100,0%	100,0%	100,0%
Total		Recuento	44	56	100
		% de Sexo	100,0%	100,0%	100,0%

Tierna/o

Tabla de contingencia Tierna/o * Sexo

			Sexo		Total
			Hombre	Mujer	
Tierna/o	0	Recuento	32	48	80
		% de Sexo	72,7%	85,7%	80,0%
	Sí	Recuento	12	8	20
		% de Sexo	27,3%	14,3%	20,0%
Total		Recuento	44	56	100
		% de Sexo	100,0%	100,0%	100,0%

Agresiva/o

Tabla de contingencia Agresiva/o * Sexo

			Sexo		Total
			Hombre	Mujer	
Agresiva/o	0	Recuento	44	56	100
		% de Sexo	100,0%	100,0%	100,0%
Total		Recuento	44	56	100
		% de Sexo	100,0%	100,0%	100,0%

Sumisa/o

Tabla de contingencia Sumisa/o * Sexo

			Sexo		Total
			Hombre	Mujer	
Sumisa/o	0	Recuento	44	56	100
		% de Sexo	100,0%	100,0%	100,0%
Total		Recuento	44	56	100
		% de Sexo	100,0%	100,0%	100,0%

Discreta/o

Tabla de contingencia Discreta/o * Sexo

			Sexo		Total
			Hombre	Mujer	
Discreta/o	0	Recuento	38	55	93
		% de Sexo	86,4%	98,2%	93,0%
	Sí	Recuento	6	1	7
		% de Sexo	13,6%	1,8%	7,0%
Total		Recuento	44	56	100
		% de Sexo	100,0%	100,0%	100,0%

Dulce

Tabla de contingencia Dulce * Sexo

			Sexo		Total
			Hombre	Mujer	
Dulce	0	Recuento	36	52	88
		% de Sexo	81,8%	92,9%	88,0%
	Sí	Recuento	8	4	12
		% de Sexo	18,2%	7,1%	12,0%
Total		Recuento	44	56	100
		% de Sexo	100,0%	100,0%	100,0%

Curiosa/o

Tabla de contingencia Curiosa/o * Sexo

			Sexo		Total
			Hombre	Mujer	
Curiosa/o	0	Recuento	31	48	79
		% de Sexo	70,5%	85,7%	79,0%
	Sí	Recuento	13	8	21
		% de Sexo	29,5%	14,3%	21,0%
Total		Recuento	44	56	100
		% de Sexo	100,0%	100,0%	100,0%

Identidad para que yo le quiera	Sexo	
	Varón	Mujer
Fuerte	7 (15'9%)	18 (32'1%)
Sensible	16 (36'4%)	24 (42'9%)
Paciente	8 (18'2%)	16 (28'6%)
Valiente	10 (22'7%)	12 (21'4%)
Cariñosa/o	30 (68'2%)	36 (64'3%)
Estable	12 (27'3%)	17 (30'4%)
Alegre	28 (63'6%)	42 (75%)
Obsesiva/o	0	0
Independiente	15 (34'1%)	26 (46'4%)
Asertiva/o	0	5 (8'9%)
Intelectual	16 (36'4%)	16 (28'6%)
Líder	0	2 (3'6%)
Amante de las/os niñas/os	2 (4'5%)	3 (5'4%)
Afectuosa/o	13 (29'5%)	14 (25%)
Dominante	0	0
Amante del peligro	0	0
Comprensiva	24 (54'5%)	29 (51'8%)
Individualista	0	0
Tierna/o	12 (27'3%)	8 (14'3%)
Agresiva/o	0	0
Sumisa/o	0	0
Discreta/o	6 (13'6%)	1 (1'8%)
Dulce	8 (18'2%)	4 (7'1%)
Curiosa/o	13 (29'5%)	8 (14'3%)

Elaboración propia: Tabla 26 – Identidad para que yo quiera a la otra persona

Pregunta 11: Influencia negativa en la visión de las relaciones sociales/ amorosas de las películas princesas Disney

Tabla de correspondencias

Sexo	Influencia negativa relaciones amorosas					Margen activo
	Muy de acuerdo	De acuerdo	Indiferente	En desacuerdo	Muy en desacuerdo	
Hombre	6	5	23	4	6	44
Mujer	7	16	20	10	3	56
Margen activo	13	21	43	14	9	100

Tabla 27

Tabla de contingencia Influencia negativa relaciones amorosas * Sexo

			Sexo		Total
			Hombre	Mujer	
Influencia negativa relaciones amorosas	Muy de acuerdo	Recuento	6	7	13
		% de Sexo	13,6%	12,5%	13,0%
	De acuerdo	Recuento	5	16	21
		% de Sexo	11,4%	28,6%	21,0%
	Indiferente	Recuento	23	20	43
		% de Sexo	52,3%	35,7%	43,0%
	En desacuerdo	Recuento	4	10	14
		% de Sexo	9,1%	17,9%	14,0%
	Muy en desacuerdo	Recuento	6	3	9
		% de Sexo	13,6%	5,4%	9,0%
Total	Recuento	44	56	100	
	% de Sexo	100,0%	100,0%	100,0%	

Tabla 28

Pregunta 12: Roles y estereotipos transmitidos por las películas de princesas Disney

12.1 Detectar roles en las películas

Tabla de correspondencias

Sexo	Detectar roles asignados en las películas					
	Muy de acuerdo	De acuerdo	Indiferente	En desacuerdo	Muy en desacuerdo	Margen activo
Hombre	18	21	3	2	0	44
Mujer	32	19	3	2	0	56
Margen activo	50	40	6	4	0	100

Tabla 29

Tabla de contingencia Detectar roles asignados en las películas * Sexo

			Sexo		Total
			Hombre	Mujer	
Detectar roles asignados en las películas	Muy de acuerdo	Recuento	18	32	50
		% de Sexo	40,9%	57,1%	50,0%
	De acuerdo	Recuento	21	19	40
		% de Sexo	47,7%	33,9%	40,0%
	Indiferente	Recuento	3	3	6
		% de Sexo	6,8%	5,4%	6,0%
	En desacuerdo	Recuento	2	2	4
		% de Sexo	4,5%	3,6%	4,0%
	Total	Recuento	44	56	100
		% de Sexo	100,0%	100,0%	100,0%

Tabla 30

12.2 Detectar roles a temprana edad

Tabla de correspondencias

Sexo	Detectar roles a temprana edad en las películas					
	Muy de acuerdo	De acuerdo	Indiferente	En desacuerdo	Muy en desacuerdo	Margen activo
Hombre	5	14	7	13	5	44
Mujer	1	8	15	28	4	56
Margen activo	6	22	22	41	9	100

Tabla 31

Tabla de contingencia Detectar roles a temprana edad en las películas * Sexo

			Sexo		Total
			Hombre	Mujer	
Detectar roles a temprana edad en las películas	Muy de acuerdo	Recuento	5	1	6
		% de Sexo	11,4%	1,8%	6,0%
	De acuerdo	Recuento	14	8	22
		% de Sexo	31,8%	14,3%	22,0%
	Indiferente	Recuento	7	15	22
		% de Sexo	15,9%	26,8%	22,0%
	En desacuerdo	Recuento	13	28	41
		% de Sexo	29,5%	50,0%	41,0%
	Muy en desacuerdo	Recuento	5	4	9
		% de Sexo	11,4%	7,1%	9,0%
	Total	Recuento	44	56	100
		% de Sexo	100,0%	100,0%	100,0%

Tabla 32

12.3 Promoción roles tradicionales en películas Disney

Tabla de correspondencias

Sexo	Promoción de roles tradicionales en las películas princesas					
	Muy de acuerdo	De acuerdo	Indiferente	En desacuerdo	Muy en desacuerdo	Margen activo
Hombre	16	20	8	0	0	44
Mujer	33	20	0	1	2	56
Margen activo	49	40	8	1	2	100

Tabla 33

Tabla de contingencia Promoción de roles tradicionales en las películas princesas * Sexo

			Sexo		Total
			Hombre	Mujer	
Promoción de roles tradicionales en las películas princesas	Muy de acuerdo	Recuento	16	33	49
		% de Sexo	36,4%	58,9%	49,0%
	De acuerdo	Recuento	20	20	40
		% de Sexo	45,5%	35,7%	40,0%
	Indiferente	Recuento	8	0	8
		% de Sexo	18,2%	,0%	8,0%
	En desacuerdo	Recuento	0	1	1
		% de Sexo	,0%	1,8%	1,0%
	Muy en desacuerdo	Recuento	0	2	2
		% de Sexo	,0%	3,6%	2,0%
	Total	Recuento	44	56	100
		% de Sexo	100,0%	100,0%	100,0%

Tabla 34

12.4 Cambio de roles tradicionales en las películas de princesas

Tabla de correspondencias

Sexo	Cambio de roles tradicionales en las películas de princesas					
	Muy de acuerdo	De acuerdo	Indiferente	En desacuerdo	Muy en desacuerdo	Margen activo
Hombre	8	22	9	5	0	44
Mujer	5	20	27	3	1	56
Margen activo	13	42	36	8	1	100

Tabla 35

Tabla de contingencia Cambio de roles tradicionales en las películas de princesas * Sexo

			Sexo		Total
			Hombre	Mujer	
Cambio de roles tradicionales en las películas de princesas	Muy de acuerdo	Recuento	8	5	13
		% de Sexo	18,2%	8,9%	13,0%
	De acuerdo	Recuento	22	20	42
		% de Sexo	50,0%	35,7%	42,0%
	Indiferente	Recuento	9	27	36
		% de Sexo	20,5%	48,2%	36,0%
	En desacuerdo	Recuento	5	3	8
		% de Sexo	11,4%	5,4%	8,0%
	Muy en desacuerdo	Recuento	0	1	1
		% de Sexo	,0%	1,8%	1,0%
Total	Recuento	44	56	100	
	% de Sexo	100,0%	100,0%	100,0%	

Tabla 36

12.5 Sentimiento extraño visualización de las películas

Tabla de correspondencias

Sexo	Sentimiento extraño visualización películas de princesas					
	Muy de acuerdo	De acuerdo	Indiferente	En desacuerdo	Muy en desacuerdo	Margen activo
Hombre	4	4	28	7	1	44
Mujer	4	11	25	14	2	56
Margen activo	8	15	53	21	3	100

Tabla 37

Tabla de contingencia Sentimiento extraño visualización películas de princesas * Sexo

			Sexo		Total
			Hombre	Mujer	
Sentimiento extraño visualización películas de princesas	Muy de acuerdo	Recuento	4	4	8
		% de Sexo	9,1%	7,1%	8,0%
	De acuerdo	Recuento	4	11	15
		% de Sexo	9,1%	19,6%	15,0%
	Indiferente	Recuento	28	25	53
		% de Sexo	63,6%	44,6%	53,0%
	En desacuerdo	Recuento	7	14	21
		% de Sexo	15,9%	25,0%	21,0%
	Muy en desacuerdo	Recuento	1	2	3
		% de Sexo	2,3%	3,6%	3,0%
Total	Recuento	44	56	100	
	% de Sexo	100,0%	100,0%	100,0%	

Tabla 38

12.6 Promoción roles y estereotipos equivocados

Tabla de contingencia Transmisión roles y estereotipos equivocados * Sexo

			Sexo		Total
			Hombre	Mujer	
Transmisión roles y estereotipos equivocados	Muy de acuerdo	Recuento	13	22	35
		% de Sexo	29,5%	39,3%	35,0%
	De acuerdo	Recuento	13	23	36
		% de Sexo	29,5%	41,1%	36,0%
	Indiferente	Recuento	14	9	23
		% de Sexo	31,8%	16,1%	23,0%
	En desacuerdo	Recuento	4	2	6
		% de Sexo	9,1%	3,6%	6,0%
Total		Recuento	44	56	100
		% de Sexo	100,0%	100,0%	100,0%

Tabla 39

Tabla de correspondencias

Sexo	Transmisión roles y estereotipos equivocados					
	Muy de acuerdo	De acuerdo	Indiferente	En desacuerdo	Muy en desacuerdo	Margen activo
Hombre	13	13	14	4	0	44
Mujer	22	23	9	2	0	56
Margen activo	35	36	23	6	0	100

Tabla 40

Pregunta 13: Recomendación películas de princesas

Tabla de correspondencias

Sexo	Recomendación películas princesas		
	Sí	No	Margen activo
Hombre	33	11	44
Mujer	33	23	56
Margen activo	66	34	100

Tabla 41

Tabla de contingencia Recomendación películas princesas * Sexo

			Sexo		Total
			Hombre	Mujer	
Recomendación películas princesas	Sí	Recuento	33	33	66
		% de Sexo	75,0%	58,9%	66,0%
	No	Recuento	11	23	34
		% de Sexo	25,0%	41,1%	34,0%
Total		Recuento	44	56	100
		% de Sexo	100,0%	100,0%	100,0%

Tabla 42

Pregunta 14: Cambiar guión de las películas

Tabla de contingencia Cambiar guión película * Sexo

			Sexo		Total
			Hombre	Mujer	
Cambiar guión película	Sí	Recuento	36	41	77
		% de Sexo	81,8%	73,2%	77,0%
	No	Recuento	8	15	23
		% de Sexo	18,2%	26,8%	23,0%
Total	Recuento	44	56	100	
	% de Sexo	100,0%	100,0%	100,0%	

Tabla 43

Tabla de correspondencias

Cambiar guión película	Sexo		
	Hombre	Mujer	Margen activo
Sí	36	41	77
No	8	15	23
Margen activo	44	56	100

Tabla 44

ANEXO III

Fichas técnicas de las películas



Título de la película: Snow White and the seven dwarfs (Blancanieves y los siete enanitos)

Productora: Walt Disney Productions

País: Estados Unidos

Duración: 83 minutos

Fecha de estreno: 1937

Datos cinematográficos

FICHA TÉCNICA

Dirección: William Cottrell, Wilfred Jackson, Larry Morey, Perce Pearce, Ben Sharpsteen

Producción: Walt Disney, Dorothy Ann Blank, Richard Creedon, Merrill De Maris, Otto Englander

Guión: Earl Hurd, Dick Rickard, Ted Sears, Webb Smith

FICHA ARTÍSTICA

Reparto:

R. Auberjonois (Louis), C. Daniel (Príncipe Eric), J. Benson (Ariel), P. Carroll (Ursula), P. Edwards (Flotsam / Jetsam), B. Hackett (Scuttle), J. Marin (Flounder) K. Mars (Rey Triton) E. McClurg (Carlotta) W. Ryan (Seahorse) B. Wright (Grimsby) S. E. Wright (Sebastian)

SINOPSIS

La bella Blancanieves se ve obligada a huir del castillo donde vivía porque su malvada madrastra no soportaba que fuera más bella que ella. Se refugia en la cabaña de los siete enanitos, hasta que es encontrada y envenenada con una manzana por su horrible madrastra, quedando dormida hasta que un príncipe la despertara.



Datos cinematográficos

Título de la película: La cenicienta (Cinderella)

Productora: Walt Disney Pictures

País: Estados Unidos

Duración: 72 minutos

Fecha de estreno: 15 de febrero de 1950

FICHA TÉCNICA

Guión: Ken Anderson, Homer Brightman.

Dirección: Clyde Geronimi, Wilfred Jackson
Hamilton Luske.

Dirección artística: Andy Gaskill.

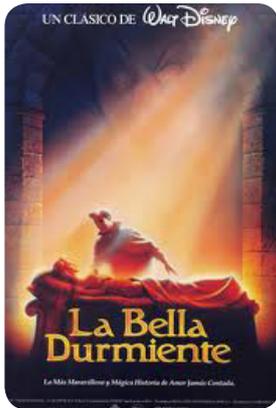
FICHA ARTÍSTICA

Reparto:

Ilene Woods (Cinderella), Eleanor Audley (Madrstra), Luis Van Rooten (Rey / Gran Duque) Verna Felton (Hada madrina), Rhoda Williams (Anastasia Tremaine) James MacDonald (Gus / Jaq / Bruno), Lucille Bliss (Drisela Tremaine), William Phipps (Príncipe).

SINOPSIS

Cenicienta es una bella joven que, después de la muerte de su padre se ve obligada a ser la sirvienta de su madrastra, mientras sus hijas se dedican a estudiar, ya que se gastaron la fortuna de su difunto padre. Un día llega una invitación para una gran fiesta que ofrecerá el Príncipe, y Cenicienta ve una oportunidad de ser capaz de sentir como las otras chicas de su edad. Con la ayuda mágica de su hada madrina puede ir al baile y logra bailar con el Príncipe, y se enamora de él, pero a las doce de la noche está obligada a volver a casa, porque la magia termina a esa hora, y abandona precipitadamente al Príncipe. Él también se enamora de ella y realiza una búsqueda para encontrarla gracias al zapato de cristal que ella perdió en la escalera mientras corría de regreso a casa.



Título de la película: Sleeping Beauty (La Bella Durmiente)

Productora: Walt Disney Productions

País: Estados Unidos

Duración: 75 minutos

Fecha de estreno: 29 de junio de 1959

Datos cinematográficos

FICHA TÉCNICA

Guión: Erdman Penner (adaptación), Joe Rinaldi, Winston Hibler, Bill Peet, Ted Sears, Ralph Wright, Milt Banta, Charles Perrault (cuento de hadas original). **Dirección:** Clyde Geronimi, Les Clark, Eric Larson, Wolfgang Reitherman. **Música:** George Bruns, basado en el ballet La bella durmiente de Pyotr Ilych Tchaikovsky. **Sonido:** Robert O'Cook

FICHA ARTÍSTICA

Reparto: Mary Costa (Princesa Aurora), Bill Shirley (Príncipe Felipe), Eleanor Audley (Malefica), Verna Felton (Flora), Barbara Luddy (Primavera), Barbara Jo Allen (Fauna), Taylor Holmes (Rey Stefan), Bill Thompson (Rey Huberto)

SINOPSIS

Había una vez dos reyes que esperaban con alegría el nacimiento de su primera hija, a la que llamarían Aurora. Para celebrarlo, organizaron una fiesta a la que invitaron a todos los habitantes del reino. Pero olvidaron invitar a la malvada bruja Maléfica que, enfurecida, lanzó un terrible hechizo sobre la princesa: el día de su décimosexto cumpleaños, se pincharía con el uso de una rueca y moriría. Pero sus tres divertidas hadas madrinas descubren una forma de romper el maleficio: no morirá, permanecerá dormida hasta que un valiente príncipe la bese.



Título de la película: The Little Mermaid (La Sirenita)

Productora: Walt Disney Productions

País: Estados Unidos

Duración: 83 minutos

Fecha de estreno: 17 de noviembre de 1989

Datos cinematográficos

FICHA TÉCNICA

Dirección: Ron Clements, John Musker
Dirección artística: Michael Peraza Jr., David Towns. **Guión:** Roger Allers, Howard Ashman, Ron Clements. **Música:** Alan Menken
Producción: Howard Ashman, John Musker
Diseño de producción: Maureen Donley, Donald Towns. **Efectos especiales:** Jonathan Levit.

FICHA ARTÍSTICA

Reparto:
R. Auberjonois (Louis), C. Daniel (Príncipe Eric), J. Benson (Ariel), P. Carroll (Ursula), P. Edwards (Flotsam / Jetsam), B. Hackett (Scuttle), J. Marin (Flounder) K. Mars (Rey Triton) E. McClurg (Carlotta) W. Ryan (Seahorse) B. Wright (Grimsby) S. E. Wright (Sebastian)

SINOPSIS

Lila es la princesa de las sirenas. Está a punto de celebrarse su fiesta de cumpleaños y su mayor ilusión sería la de poder visitar a los humanos, puesto que nunca los ha visto. Ayudada por la bruja Cassandra, Lila conseguirá subir a la superficie donde salvará de morir ahogada a un hermoso príncipe cuyo barco acaba de naufragar y del que se enamorará perdidamente. No obstante el príncipe es finalmente recogido del mar por una ambiciosa princesa cuyo padre, el Rey, le dice que en compensación debe casarse con ella. Mientras tanto, Lila ha vuelto al fondo del mar y le pide a Cassandra que la convierta en ser humano para poderse casar con el príncipe. Pero Cassandra sólo la convertirá en humana con una condición: si finalmente no se casa con el príncipe, se convertirá en espuma marina.



Título de la película: Beauty and the Beast (La Bella y la Bestia)

Productora: Walt Disney Productions

País: Estados Unidos

Duración: 85 minutos

Fecha de estreno: 13 de noviembre de 1991

Datos cinematográficos

FICHA TÉCNICA

Director: Gary Trousdale, Kirk Wise

Escrita por: Linda Woolverton

Música: Alan Menken

Guión: Linda Woolverton

Música: Alan Menken

Producción: Howard Ashman - Don Hahn - Sarah McArthur

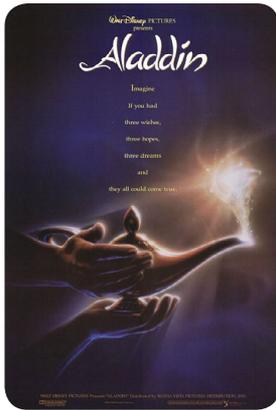
FICHA ARTÍSTICA

Reparto:

Robby Benson (Bestia), Paige O'Hara (Bella), Rex Everhart (Maurice), Angela Lansbury (Sra. Potts), Jerry Orbach (Lumiere), David Ogden Stiers (Din Don), Bradley Pierce (Chip), Richard White (Gaston), Jesse Corti (Lefou)

SINOPSIS

Al joven egoísta una anciana le pidió resguardo en su castillo a cambio de una rosa pero el príncipe se lo negó con desprecio. La anciana se reveló como una hermosa hechicera, que ofendida por su despreciable actitud hechizó al príncipe y a quienes vivían con él. El príncipe se convirtió en una temible bestia y los sirvientes tomaron la apariencia de objetos domésticos. Solo si el príncipe aprendía a amar y a su vez se ganaba el amor de alguien antes de que una rosa mágica perdiera su último pétalo todo volvería a lo normalidad. Bella es una joven soñadora que vive en un pueblo con su padre Maurice, un inventor al que muchos consideran un anciano chiflado. Un día Maurice marcha a una feria de inventores, pero se pierde en el camino y se resguarda en el castillo. Allí la bestia lo hace prisionero. Bella decide intercambiarse con su padre enfermo para salvarlo.



Título de la película: Aladdín

Productora: Walt Disney Productions

País: Estados Unidos

Duración: 83 minutos

Fecha de estreno: 11 de noviembre de 1992

Datos cinematográficos

FICHA TÉCNICA

Dirección: John Musker - Ron Clements

Producción: John Musker - Ron Clements

Guión: John Musker - Ron Clements - Ted Elliott - Terry Rossio

Música: Alan Menken - Tim Rice

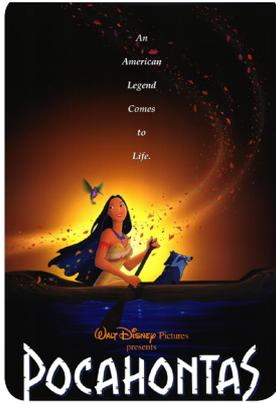
FICHA ARTÍSTICA

Reparto:

Scott Weinger (Aladdín), Robin Williams (Genio), Linda Larkin (Jasmin), Jonathan Freeman (Jafar), Frank Welker (Abu), Gilbert Gottfried (Lago), Douglas Seale (Sultan), Bruce Adler (Narrador / Mercader), Brad Kane (Aladdín. Canciones), Lea Salonga (Jasmine. Canciones)

SINOPSIS

Aladdín es un joven pobre que, junto con su inseparable mono Abú, se dedica a robar o engañar a la gente de Agrabah para poder sobrevivir, soñando con ser algún día alguien importante. Se enamora de la princesa Jasmine, hija del Sultán, la cual por ley tiene que casarse con un príncipe antes de su próximo cumpleaños. Inesperadamente su suerte cambia cuando un hechicero (Jafar) le propone conseguir todas las riquezas que se pueda imaginar a cambio de que él, un chico de corazón puro (por lo cual lo llaman "el Diamante En Bruto"), le consiga una vieja lámpara de las profundidades de la Cueva de las Maravillas, donde reside un divertido genio que le concede tres deseos, uno de ellos convertirse en príncipe para que Jasmine se fije en él.



Título de la película: Pocahontas

Productora: Walt Disney Pictures

País: Estados Unidos

Duración: 87 minutos

Fecha de estreno: 15 de junio de 1985

Datos cinematográficos

FICHA TÉCNICA

Director: Mike Gabriel, Eric Goldberg

Director artístico: Michael Giaimo

Música: Alan Menken

Guión: Carl Binder, Chris Buck

Producción: James Pentecost

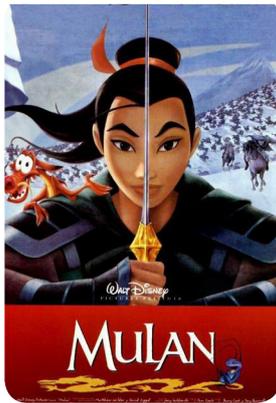
FICHA ARTÍSTICA

Reparto:

Irene Bedard (Pocahontas), Mel Gibson (John Smith) David Ogden Stiers (Governor Ratcliffe/Wiggins) John Kassir (Meeko) Russell Means (Powhatan) Christian Bale (Thomas) Linda Hunt (Abuela Sauce) Danny Mann (Percy) Billy Connolly (Ben) Joe Baker (Lon)

SINOPSIS

Pocahontas, la hija del Jefe Powhatan, vigila la llegada de un gran grupo de colonos ingleses, guiados por ambicioso gobernador Radcliff y el bravo capitán John Smith. Junto con su jugueteón compañero, Meeko, un travieso mapache, y Flit, un alegre pájaro, Pocahontas entabla una fuerte amistad con el Capitán Smith. Pero cuando empiezan a surgir tensiones entre las dos culturas, Pocahontas busca la sabiduría de la Abuela Sauce para ayudarla a encontrar una manera de lograr la paz entre su pueblo y los conquistadores.



Título de la película: Mulán

Productora: Walt Disney Pictures

País: Estados Unidos

Duración: 88 minutos

Fecha de estreno: 5 de junio de 1998

Datos cinematográficos

FICHA TÉCNICA

Director: Barry Cook, Tony Bancroft

Director artístico: Ric Sluiter

Música: Jerry Goldsmith

Guión: Rita Hsiao, Christopher Sanders, Philip Lazechnik, Raymond Singer

Producción: Pam Coats

Diseño de producción: Hans Bacher

Efectos especiales: Heather M. Shepherd

FICHA ARTÍSTICA

Reparto:

Lea Salonga/Ming-Na (Mulan), Miguel Ferrer (Shan-Yu), Harvey Fierstein (Yao), Freda Foh Shen (Fa Li), Marni Nixon (Abuela Fa. Canciones), James Hong (Chi Fu), Miriam Margolyes (Casamentera) Pat Morita (Emperador) James Shigeta (General Li), Jerry Tondo (Chien-Po)

SINOPSIS

Mulan, una joven china hija única de la familia Fa, en lugar de buscar novio, como sus amigas, trata por todos los medios de alistarse en el ejército imperial para evitar que su anciano padre sea llamado a filas para defender al Emperador del acoso de los Hunos. Cuando el emisario imperial lleva a cabo la orden de reclutar a los varones de todas las familias, Mulan se hará pasar por soldado y se someterá a un duro entrenamiento hasta hacerse merecedora de la estima y de la confianza del resto de su escuadrón.



Título de la película: Encantada, la historia de Giselle (Enchanted)

Productora: Right Coast Entertainment

País: Estados Unidos

Duración: 107 minutos

Fecha de estreno: 23 de noviembre de 2007

Datos cinematográficos

FICHA TÉCNICA

Director: Kevin Lima

Guión: Bill Kelly.

Producción: Barry Josephson y Barry Sonnenfeld.

Música: Alan Menken

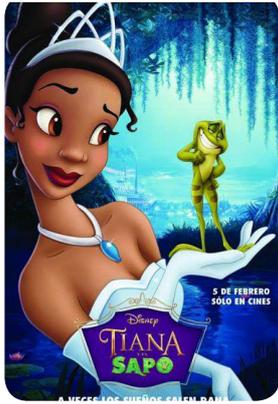
FICHA ARTÍSTICA

Reparto:

Amy Adams, Patrick Dempsey, Susan Sarandon, James Marsden, Timothy Spall, Rachel Covey, Idina Menzel, Isaiah Whitlock Jr.

SINOPSIS

La película cuenta la historia de la bellísima princesa Giselle a la que una reina malvada, Narissa, expulsa de su tierra mágica y musical. Giselle se enfrentará a la cruda realidad de las calles del Manhattan actual. Inmersa en un mundo en el que el "fueron felices y comieron perdices" no funciona, Giselle deambula por un entorno caótico que necesita urgentemente unos cuantos hechizos. Pero Giselle se enamora de un abogado divorciado, encantador pero nada perfecto, que decide ayudarla. A pesar de que en su mundo está prometida al príncipe Edward, se hace la siguiente pregunta: ¿su visión del amor ideal tiene futuro en el mundo real?



Título de la película: Tiana y el Sapo (The Princess and the Frog)

Productora: Walt Disney Pictures

País: Estados Unidos

Duración: 88 minutos

Fecha de estreno: 5 de febrero de 2010

Datos cinematográficos

FICHA TÉCNICA

Director: Ron Clements, John Musker

Editor: Jeff Draheim

Música: Randy Newman

Guión: Ron Clements, John Musker, Rob Edwards

Producción: Peter Del pecho, John Lasseter

FICHA ARTÍSTICA

Reparto:

Anika Noni Rose, Oprah Winfrey, Keith David, Jenifer Lewis, John Goodman, Bruno Campos, Terrence Howard.

SINOPSIS

El musical The frog princess (La princesa rana), que se desarrolla en Nueva Orleans, la cuna legendaria del jazz, nos presenta a Maddy, una joven afroamericana que vive en el elegante y espléndido Barrio Francés. Las misteriosas tierras bajas y pantanosas de Luisiana (Bayou) y las orillas del todopoderoso río Mississippi sirven de telón de fondo par una historia de amor, embrujo y hallazgos, un enternecedor cocodrilo cantarín, llena de encantos y descubrimientos con un conmovedor cocodrilo que canta, hechizos de vudú y el encanto de la música Cajún que lo invade todo.



Título de la película: Enredados (Tangled)

Productora: Walt Disney Feature Animation

País: Estados Unidos

Duración: 101 minutos

Fecha de estreno: 24 de noviembre de 2010

Datos cinematográficos

FICHA TÉCNICA

Director: Byron Howard, Nathan Breno

Guion: Dan Fogelman, basado en el cuento "Rapunzel" de los hermanos Grimm

Producción: Roy Conli

Música: Alan Menken

FICHA ARTÍSTICA

Reparto:

Mandy Moore (Rapunzel), Zachary Levi (Flynn Rider), Donna Murphy (Gothel), Brad Garrett (matón con garfio), Ron Perlman (hermano Stabbington), Jeffrey Tambor (matón con nariz grande)

SINOPSIS

El más buscado –y encantador– bandido del reino, Flynn Rider, se esconde en una misteriosa torre, es tomado de rehén por Rapunzel, una bella y vivaz adolescente con una cabellera dorada de 21 metros de largo, que está encerrada en la torre. Entonces, la singular captora, buscando el pasaporte que la saque del encierro donde ha permanecido durante años, sella un pacto con el guapo ladrón.



Título de la película: Indomable (Brave)

Productora: Pixar Animation Studios/ Walt Disney Pictures

País: Estados Unidos

Duración: 93 minutos

Fecha de estreno: 22 de junio de 2012

Datos cinematográficos

FICHA TÉCNICA

Director: Mark Andrews, Brenda Chapman

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

Producción: Katherine Sarafian

Música: Patrick Doyle

FICHA ARTÍSTICA

Reparto:

Kelly Macdonald (princesa Mérida), Billy Connolly (rey Fergus), Emma Thompson (reina Elinor), Kevin McKidd (lord MacGuffin), Robbie Coltrane (lord Dingwall), Julie Walters (la bruja), Craig Ferguson (lord Macintosh)

SINOPSIS

“Brave (Indomable)” cuenta la historia de Mérida, una excelente arquera que es la impetuosa hija del rey Fergus y la reina Elinor. Dispuesta a encontrar su propio camino en la vida, Mérida desafía una ancestral costumbre sagrada de los señores de la guerra (el gigantesco lord MacGuffin, el malhumorado lord Macintosh y el cascarrabias lord Dingwall). El comportamiento de Mérida desencadena sin quererlo el caos y la furia en el reino. Además, la princesa decide pedir ayuda a la excéntrica bruja, quien le concede un deseo que resultará nefasto. Los peligros a los que deberá enfrentarse obligan a Mérida a utilizar todas sus habilidades y recursos para acabar con la terrible maldición antes de que sea demasiado tarde.