

**Antropología Experimental**

<http://revistaselectronicas.ujaen.es/index.php/rae>

2024. nº 24. Texto 36: 501-514

Universidad de Jaén (España)

ISSN: 1578-4282 Depósito legal: J-154-200

DOI: <https://dx.doi.org/10.17561/rae.v24.8333>

Recibido: 12-10-2023 Admitido: 23-05-2024

## **Feminismo y mujeres protagonistas en largometrajes clásicos Disney**

**Feminism and protagonist women in classic Disney feature films**

**Vicente MONLEÓN OLIVA**

Universitat de València (España)

[vicente.monleon.94@gmail.com](mailto:vicente.monleon.94@gmail.com)

**Resumen**

Las imágenes entendidas como representaciones icónicas y ficticias de la realidad constituyen el conglomerado de cultura visual que la ciudadanía recibe en su cotidianidad y que le influye en sus pensamientos, ideología, etc. Se recurre al cine como ejemplo de cultura visual que genera un gran impacto en la comunidad de habitantes, especialmente el cine de animación Disney. Para este estudio artístico se analizan y revisan largometrajes clásicos de la productora citada que son protagonizados por mujeres que no pertenecen a la realeza y se investigan sus historias de vida en base a los posicionamientos de las cuatro olas del movimiento feminista. Los hallazgos se presentan en tablas visuales de resultados y permiten concluir con una ligera modificación ideológica en Disney hacia posiciones más inclusivas y respetuosas con las cuestiones de género.

**Abstract**

The images understood as iconic and fictitious representations of reality constitute the conglomerate of visual culture that citizens receive in their daily lives and that influences their thoughts, ideology, etc. Cinema is used as an example of visual culture that generates a great impact on the community of inhabitants, especially Disney animation cinema. For this artistic study, classic feature films of the aforementioned production company that are starring women who do not belong to royalty are analyzed and reviewed and their life stories are investigated based on the positions of the four waves of the feminist movement. The findings are presented in visual tables of results and allow us to conclude with a slight ideological modification in Disney towards more inclusive and respectful positions with gender issues.

**Palabras**

Cultura visual. Cinematografía de animación. Disney. Feminismo. Educación

**Clave**

Visual culture. Animation cinema. Disney. Feminism. Education

## Introducción

“La agnosia visual no permite a los que la sufren reconocer aquello que están viendo. ¿Cómo debemos afrontar la cuestión de la imagen en un mundo hiper-poblado por ellas, pero que, al tiempo, en ocasiones aparenta padecer agnosia y no entenderlas? De forma figurada, se puede decir que Sergio Martínez Luna<sup>1</sup> lucha contra dicha enfermedad, por supuesto no contra ella en cuanto a patología fisiológica individual, pero sí en cuanto fenómeno cultural” (Ferrer Ventosa, 2019, p. 339).

La cultura visual se define como un ámbito académico y campo de análisis que tiene por meta englobar la combinación de los estudios culturales, de la propia Historia del Arte, la teoría crítica, los aspectos filosóficos y la antropología (Hernández, 2005). Todo ello, centrándose en los aspectos de la comunidad que tienen una relación directa con los elementos perceptibles a través de la visión (Crary, 2007). La cultura visual se centra en analizar y tratar de dar respuesta a las cuestiones latentes sobre estética contemporánea (Martínez Luna, 2019).

Este término se entiende como un conjunto de imágenes que, tanto en formato fijo como en movimiento, son recibidas por un conjunto de personas (Menguà, 2005). La mayoría de estas se transmiten en la cotidianidad de la propia existencia, razón que conlleva a que la influencia de las mismas sea todavía mayor (Chacón y Morales, 2014). Tiene un gran alcance mediático y supone la interiorización rápida de valores, normas de conducta y comportamiento, posicionamientos socio-políticos, etc., ya que la ciudadanía tiende a consumirla de manera pasiva y sin generar una reflexión crítica al respecto (Mora y Osses, 2012),

“¿Qué es una imagen visual? Esta pregunta resulta ineludible en cualquier clase de arte o de audiovisuales, sin embargo, teniendo en cuenta la preeminencia generalizada de lo visual en la expresividad y en la comunicación contemporáneas, podríamos sugerir la conveniencia y pertinencia de abordar esta pregunta en todos los ámbitos educativos posibles puesto que la reflexión sobre las imágenes abarca desde la publicidad a la política, desde el ocio a la ciencia, desde las comunicaciones personales a las comunicaciones sociales, etc. Pensar las imágenes, por tanto, es una tarea que puede ser abordada como una contribución a la reflexión sobre la cultura, la sociedad, las formas de vida, la libertad. Este texto es una propuesta para repensar la respuesta canónica que de modo habitual y desde hace muchas décadas se usa cuando nos proponemos responder a la pregunta por la naturaleza de las imágenes visuales, a saber: una imagen es una representación de la realidad” (Walzer, 2021, p. 40).

El concepto de imagen (Abril, 2010) se define como una representación icónica de la realidad que debido a la recreación ficticia de la misma conlleva a que esta no sea considerada como una veracidad objetiva, sino como un aspecto subjetivo y susceptible de revisión, crítica y consumo activo. De hecho, las imágenes recrean una existencia que quiere ser concebida y exaltada como ideal comunitario; como máxima social a perseguir e interiorizar (Brea, 2009),

“Se aborda una definición de la imagen como recurso de información y comunicación basada en la idea que las imágenes -principalmente las digitales- se han vuelto esenciales en el proceso de comunicación y transmisión de información en las sociedades globalizadas. En consecuencia, la imagen origina una cultura visual desarrollada a partir de los signos y lenguajes visuales que transmite” (Meza, 2018, p. 3).

Esta investigación centra su atención en el concepto de imagen como parte integrante de la cultura visual y como elemento a través del cual se difunde una ideología, mentalidad, máxima social a alcanzar,

<sup>1</sup> Martínez Luna, S. (2019). *Cultura Visual. La pregunta por la imagen*. Sans Soleil Ediciones.

etc. A partir de este posicionamiento, se genera una reflexión crítica y se contribuye a favorecer la aplicación de la alfabetización audiovisual (González-Fernández, et al., 2018) en la ciudadanía; ofreciendo recursos bibliográficos para practicarla en el consumo de largometrajes.

### Marco teórico

La cinematografía (Martínez Luna, 2019) se entiende como un elemento integrante de la cultura visual a través del cual se crean, recrean e inventan unas imágenes sobre tramas diversas para entretenir, difundir mensajes, forjar una ideología comunitaria, transmitir un sentimiento común de pertinencia a un grupo normativo y construido por quienes ostentan el poder, etc. El cine contemporáneo contribuye a de-construir estos sesgos más tradicionales y a ofrecer visibilidad a las invisibilidades y aspectos relegados al plano de la inexistencia (Monleón, 2020a).

Existe una pluralidad de géneros cinematográficos etiquetados en función de las historias que se filman para las tramas, los estilos de producción, la franja de edades a quienes se destinan, etc. De todos ellos, se destaca la significatividad que tiene para este estudio el género de animación (Núñez y Loscertales, 2008). Este tiende a relacionarse con el público infantil, aunque sus características le permiten ser consumido y disfrutado por todos los tramos de edad. El cine de animación acostumbra a transmitir unos valores ético-sociales que afectan a quienes los reciben, sobre todo, cuanta menor edad tiene,

“Y entonces, ¿qué es el cine infantil? En algunos casos se habla de cine infantil como el que requiere de presencia de niños en la pantalla. En otras ocasiones, el cine infantil se confunde con el cine de animación ya que, en efecto, una gran cantidad de películas hechas con técnicas animadas se dirigen a un público infantil, o incluso lo consideran como un género cinematográfico cuando en realidad no se trata sino de un cine realizado a través de una técnica determinada. Hay quienes piensan que una temática infantil es suficiente para que un largometraje sea clasificado dentro del cine infantil. Otros abogan por la calificación de edades a quien va dirigida” (Rodríguez y Melgajero, 2010, p. 169).

Disney se presenta como una productora audiovisual norteamericana de gran alcance mediático que utiliza sus imágenes para generar un discurso comunitario y exaltar un ideal colonialista en relación al estatus social, masculinidades-feminidades, hetero-patriarcado, supremacía construida en la humanidad con respecto al medio ambiente, etc. (Meamber, 2011). La productora surge a principios del s. XX como una vía de escape sobre la problemática social atravesada tras la I Guerra Mundial y Gran Depresión Económica del 1929 (Purcel, 2010); a modo de evasión comunitaria.

La compañía utiliza todo tipo de técnicas de márquetin para ganarse una cartilla fija de clientes y clientes que supera el componente generacional y contextual (Hernández, 2021). A pesar de los movimientos sociales, nuevas tendencias y posicionamientos comunitarios, etc., Disney se mantiene firme a sus ideales (aunque revistiéndolos para adaptarse a los nuevos contextos históricos) y así ampliar su público y audiencia potencial.

“Al fusionarse con ABC, Disney se convirtió en una de las compañías de comunicación y entretenimiento más grande del mundo, en uno de los seis mayores conglomerados mundiales de la información y, como consecuencia, en una de las empresas más influyentes en la sociedad, iniciamos nuestra investigación planteándonos algunos interrogantes. Nos preguntamos si la naturaleza empresarial, con todos los movimientos que conlleva de concentración, fusiones, adquisiciones, subidas y bajadas en bolsa, puede influir en los contenidos mediáticos, nos interesa también indagar si los valores culturales de un conglomerado mundial tienen repercusión en el universo cognitivo de un país. Finalmente, centrándonos en Disney como caso de estudio, ¿deben seguir tratándose como “inocentes” y “entrañables” los contenidos emitidos por este conglomerado mediático?” (Mancinas, et al., 2011, p. 1176).

En esta investigación también cobra relevancia el concepto de feminismo (Offen, 1991) entendido este como un pensamiento, posicionamiento y movimiento político y socio-comunitario que tiene como máxima la desconstrucción de las masculinidades y feminidades, la exaltación y equiparación de los derechos entre hombres y mujeres (partiendo de las diferencias y similitudes entre ambos colectivos), así como también la puesta en práctica de la visibilidad de las disidencias sexuales y roles de género. Mencionando el feminismo resulta indispensable referenciar los trabajos de Buttler (2007) y Bordieu (2000) como referentes de gran importancia en el ámbito científico de dicho movimiento social.

Esta corriente encuentra cuatro etapas en su transcurso. La primera ola feminista se enmarca hacia finales del s. XVIII y principios del s. XIX y se centra en luchar por los derechos de igualdad, libertad, educación y política (Gamba, 2008). La segunda ola se extiende desde mediados del s. XIX y hacia el paso de la II Guerra Mundial. En este momento los esfuerzos se focalizan en conseguir los derechos civiles de las mujeres en cuanto a profesión y educación (Maier-Hirsch, 2020). Le sigue la tercera ola desde la mitad del s. XX hacia finales del mismo con la difusión de la negación del estereotipo sexual de la mujer, el concepto de sexualidad femenina y la visibilidad de las violencias en contra de esta (Biswas, 2004). Finalmente, la cuarta ola del movimiento se contextualiza desde finales del s. XX y hasta la actualidad con el activismo social en internet, la oposición a la violencia machista, el concepto de sororidad y el ciber-feminismo (Valera, 2019).

### **Metodología**

La presente investigación parte de un paradigma socio-crítico (Loza, et al., 2020) y socio-educativo (Martín de Castro, et al., 2016) ya que tiene como finalidad revisar de manera activa una realidad cultural como es la trama de vida de las figuras protagonistas femeninas de filmes de animación clásicos en Disney. Todo ello, enfocado hacia la generación de un contra-discurso actualizado y didáctico que contribuya a la alfabetización audiovisual de la comunidad de habitantes desde unos posicionamientos activos y reflexivos. El corte feminista (Cubillos, 2015) en la investigación también es notorio y está presente, ya que con esta se pretende ofrecer visibilidad a dicho mensaje de cambio social.

El objetivo principal del presente estudio se centra en analizar las historias de vida de las mujeres protagonistas de la colección indicada; centrando la atención en aquellas que no pertenecen a la realeza ni por herencia ni por matrimonio con un igual. Para el cumplimiento de dicha meta se genera un desglose en un conjunto de secundarias:

- Atender a las características físicas de las figuras analizadas y etiquetarlas como patrones normativo-occidentales de belleza, como ejemplos de diversidad estética o como elementos que favorecen la deconstrucción de dicha normatividad.
- Plantear la revisión de las características de la personalidad e identidad de dichas figuras femeninas; atendiendo a aspectos como: la experimentación del amor romántico, amor no estereotipado, relaciones de amistad entre diferentes sexos, la domesticidad, la etiqueta de damiselas en peligro, la auto-salvación de las mujeres, la transformación de los roles de género y la rebeldía.

Se sigue una metodología de corte artístico (Vilar, 2017) o Investigación Basada en las Artes (Hernández, 2008) para alcanzar el cumplimiento de los objetivos planteados. Se toma como referencia para el análisis un producto artístico-cultural como son las películas clásicas de animación Disney y, de estas, se centra la atención en las mujeres que las protagonizan. Además, se siguen técnicas artísticas en el método investigativo como la utilización de la tabla visual de resultados (Monleón, 2020a) en la cual se incluyen las secuencias de imágenes para presentar los hallazgos en la muestra seleccionada en base a las variables de estudio analizadas.

De hecho, al partir de imágenes para el análisis se toman los posicionamientos de la Investigación Basada en Imágenes o IBI (Monleón, 2021a). Esta última se incluye como extensión de las metodologías cualitativas (Pérez Andrés, 2002). Por tanto, de acuerdo con Alonso-Sanz (2013) es posible mencionar la pluralidad e hibridación de métodos investigativos en el estudio que ataña con dicha publicación.

En cuanto a variables de estudio se analizan en las figuras femeninas no miembros de la realeza las características físicas (belleza occidental, diversidad estética y belleza no normativa) y las características de la personalidad e identidad (amor romántico, amor no estereotipado, relaciones de amistad entre diferentes sexos, damiselas en peligro, domesticidad, auto-salvación, roles de género y la rebeldía).

La muestra de estudio se compone de un total de 10 figuras consideradas como protagonistas en los largometrajes clásicos Disney (1937-2022) y que son etiquetadas como figuras femeninas carentes de cualquier vínculo con la realeza. Estas se seleccionan en base a la importancia que adquieren en la trama, para la cual son un punto de inflexión indispensable. Esta muestra de estudio se recoge en la tabla 1.

**Tabla 1**  
*Muestra de estudio*

PERSONAJE FEMENINO PROTAGONISTA	LARGOMETRAJE	FIGURA
Alicia	Clásico 13. <i>Alicia en el país de las maravillas</i> (Disney, 1951)	 2
Reina	Clásico 15. <i>La dama y el vagabundo</i> (Disney, 1955)	 3
Bianca	Clásico 23. <i>Los rescatadores</i> (Reitherman, 1977) Clásico 29. <i>Los rescatadores en Cangurolandia</i> (Schumacher, 1990)	 4 5
Pocahontas	Clásico 33. <i>Pocahontas</i> (Pentecost, 1995)	 5
Maggie	Clásico 46. <i>Zafarrancho en el rancho</i> (Cutler, 2004)	 7

<sup>2</sup> Walt Disney (1951). Alicia [Figura]. En *Alicia en el país de las maravillas* (Disney, 1951).

<sup>3</sup> Walt Disney (1955). Reina [Figura]. En *La dama y el vagabundo* (Disney, 1955).

<sup>4</sup> Walt Disney (1977). Bianca [Figura]. En *Los rescatadores* (Reitherman, 1977).

<sup>5</sup> Walt Disney (1977). Bianca [Figura]. En *Los rescatadores en Cangurolandia* (Schumacher, 1990).

<sup>6</sup> Walt Disney (1995). Pocahontas [Figura]. En *Pocahontas* (Pentecost, 1995).

<sup>7</sup> Walt Disney (2004). Maggie [Figura]. En *Zafarrancho en el rancho* (Cutler, 2004).

---

Judy	Clásico 57. <i>Zootrópolis</i> (Spencer, 2016)	 <sup>8</sup>
Vaiana	Clásico 58. <i>Vaiana</i> (Shurer, 2016)	 <sup>9</sup>
Mirabel	Clásico 59. <i>Encanto</i> (Lee, et al., 2021)	 <sup>10</sup>
Mary Poppins	Clásico Honorífico 1. <i>Mary Poppins</i> (Disney y Walsh, 1964)	 <sup>11</sup>
Eglantine Price	Clásico Honorífico 2. <i>La bruja novata</i> (Walsh, 1971)	 <sup>12</sup>

---

Fuente: elaboración propia

Otras figuras femeninas no son contempladas en esta muestra de estudio ya que en sus largometrajes presentan un rol de acompañante con respecto al personaje protagonista masculino. Estos casos son: Wendy en *Peter Pan* (Disney, 1953), Esmeralda en *El jorobado de Notre Dame* (Hahn, 1996), Megara en *Hércules* (Dewey y Haaland, 1997), Jane en *Tarzán* (Arnold, et al., 1999), Lilo en *Lilo y Stitch* (Spencer, 2002) y Vanélope en *¡Rompe Ralph!* (Spencer, 2012). Otras ejemplificaciones como el hada azul en *Pinocho* (Disney, 1940) y Jenny en *Oliver y su pandilla* (Gavin, 1988) tampoco se introducen en la muestra estudiada, ya que, aunque tienen un papel significativo en la trama, su importancia queda relegada a un rol secundario.

### Exposición y discusión de resultados

Como exposición de los resultados se plantea la tabla 2 en la que se recoge de manera visual la etiqueta de cada una de las variables analizadas en base a las figuras femeninas protagonistas en Disney que cumplen con dichos parámetros fijados.

<sup>8</sup> Walt Disney (2016). Judy [Figura]. En *Zootrópolis* (Spencer, 2016).

<sup>9</sup> Walt Disney (2016). Vaiana [Figura]. En *Vaiana* (Shurer, 2016).

<sup>10</sup> Walt Disney (2021). Mirabel [Figura]. En *Encanto* (Lee, et al., 2021).

<sup>11</sup> Walt Disney (1964). Mary Poppins [Figura]. En *Mary Poppins* (Disney y Walsh, 1964).

<sup>12</sup> Walt Disney (1971). Eglantine Price [Figura]. En *La bruja novata* (Walsh, 1971).

Tabla 2<sup>13</sup>*Características físicas y de la personalidad e identidad de las figuras analizadas. Tabla visual de resultados***CARACTERÍSTICAS FÍSICAS**

Belleza occidental



Diversidad estética



Belleza no normativa

**CARACTERÍSTICAS DE LA PERSONALIDAD E IDENTIDAD**

Amor romántico



Amor no estereotipado



Relaciones de amistad entre diferentes sexos



Damiselas en peligro



Auto-salvación



<sup>13</sup> Las figuras utilizadas en la tabla 2 son las mismas que las de la tabla 1. Por ello, no vuelven a citarse.

## Domesticidad



## Cambio en los roles de género



## Rebeldía



Fuente: Elaboración propia

De este conjunto de figuras femeninas hay un total de 3 que cumplen con los cánones estéticos occidentales (Guarinos, 2011) destinados por Disney para la mujer. Alicia de *Alicia en el país de las Maravillas* (Disney, 1951) es una niña londinense quien presenta cabellos rubios, rasgos muy infantiles, dóciles y ensoñadores; ropajes delicados y propios de una joven de clase social elevada, etc. Reina de *La dama y el vagabundo* (Disney, 1955) es una hembra de “cocker spaniel” con unos rasgos estéticos en su rostro propios de la cultura occidental. Esta es la mascota de una familia adinerada quien, como consecuencia de ello, presenta un pelaje cuidado. Bianca de *Los rescatadores* (Reitherman, 1977) y *Los rescatadores en Cangurolandia* (Schumacher, 1990) es una ratona procedente de Hungría que cumple con los elementos estéticos propios de la belleza europea: elementos del rostro muy cuidados, pelaje suave, mirada bondadosa y algo seductora, etc.

Como elemento significativo en las producciones Disney analizadas se destaca la existencia de personajes femeninos que presentan una diversidad en su construcción estética (Verdú, et al., 2020). De esta manera se visibilizan rasgos físicos no normativos y poco frecuentes. Maggie de *Zafarrancho en el rancho* (Cutler, 2004) es una vaca lechera de dimensiones considerables y que por tanto no cumple con los cánones de delgadez en la mujer occidental. Mirabel de *Encanto* (Lee, et al., 2021) es la primera joven protagonista en Disney quien usa gafas de vista para superar sus dificultades y barreras en cuanto a la percepción visual del entorno. En cuanto a Mary Poppins de *Mary Poppins* (Disney y Walsh, 1964) y Eglantine Price de *La bruja novata* (Walsh, 1971) se introduce la madurez como rasgo de edad propio en estas protagonistas. Así se rompe con el estereotipo de juventud perseguido por Disney como máxima a alcanzar (Martínez-Oña y Muñoz-Muñoz, 2015).

La belleza no normativa se encuentra en las figuras de Pocahontas de *Pocahontas* (Pentecost, 1995) y de Vaiana de *Vaiana* (Shurer, 2016) quienes presentan rasgos propios de otras poblaciones como son la indígena norteamericana y la de quienes provienen de Indonesia respectivamente. De esta manera se introduce el concepto de belleza en relación con la presencia de la diversidad cultural (Monleón, 2021b).

Con Judy de *Zootrópolis* (Spencer, 2016) se presenta el concepto de belleza a través del cuerpo atlético de la misma.

Los parámetros del amor romántico (Monleón, 2022): inmediatez, inmutabilidad, irreversibilidad, etc., no son experimentados por todas las mujeres protagonistas incluidas en dicha variable. Aunque todas ellas presentan algunos rasgos puntuales de la relación amorosa clásica. Por ejemplo, aunque Reina de *La dama y el vagabundo* (Disney, 1955) es una joven cachorra de familia adinerada quien se enamora de un perro callejero (diferente clase social) tras un periodo de conocimiento mutuo; sigue precisando de la ayuda de dicha figura para salvarse de la falta de libertad en su hogar, de los protocolos sociales con los que debe cumplir, del apresamiento por parte del perrero, etc. Esta diferencia entre clases sociales también se presenta en Bianca de *Los rescatadores en Cangurolandia* (Schumacher, 1990) quien es una importante representante de su país ante la Sociedad de Salvamento Eficaz, frente a su amado quien en origen trabaja como conserje de la misma. Además, sigue precisando de la ayuda de un varón para superar las adversidades con las que se topa. También se atiende a elementos estereotipados en la relación como cenas en restaurantes franceses, regalo de joyas preciosas, etc. Pocahontas de *Pocachontas* (Pentecost, 1995) no necesita de la ayuda de su amado para sobrevivir y dicha relación requiere de un tiempo de conocimiento mutuo para aflorar el sentimiento. No obstante, se presenta el estereotipo sobre el ofrecimiento de la vida para salvar la del ser querido. Ella está dispuesta a morir junto a John Smith cuando su pueblo se propone ejecutarlo.

Las relaciones de amor no estereotipado en Disney se presentan con las figuras de Judy en *Zootrópolis* (Spencer, 2016) y de Eglantine Price en *La bruja novata* (Walsh, 1971). Judy inicia una relación de amistad con Nick, así como de colaboración para resolver el misterio de la ferocidad presente en la ciudad de Zootrópolis. No obstante, a medida que transcurre el tiempo, dicho sentimiento se convierte a un plano amoroso. Para ello, deben superar errores cometidos, desconfianzas, etc. En el caso de Eglantine Price se destaca como aspecto positivo la edad media (madurez) que presentan tanto ella como su enamorado, ya que así se rompe con el sentimiento romántico y estereotipado que relega el amor como posibilidad únicamente a la edad joven. Este resulta un punto de inflexión y de cambio significativo en las producciones Disney, ya que con personajes como los comentados, el discurso tradicionalista comienza a verse modificado (Aguado y Martínez, 2015).

También como elemento significativo, se destacan las relaciones de amistad entre algunas mujeres protagonistas y sus respectivos varones. Mary Poppins y Bert de *Mary Poppins* (Disney y Walsh, 1964), Bianca y Bernardo de *Los rescatadores* (Reitherman, 1977) y Vaiana y Maui de *Vaiana* (Shurer, 2016). Todas estas relaciones exaltan la amistad real entre sexos diferentes. Únicamente en el caso de Bianca y Bernardo desemboca la relación en un sentimiento amoroso tal y como se presenta en la secuela *Los rescatadores en Cangurolandia* (Schumacher, 1990).

Las figuras femeninas que se enmarcan en la categoría de damiselas en peligro son las mismas que encuentran rasgos típicos y tradicionales de la belleza occidental. De hecho, Disney tiende a construir un estereotipo sesgado que relaciona la belleza de la mujer con la dependencia del hombre (Casado, 2018). La productora se encarga de crear un erotismo y sensualidad en quienes son inferiores debido a su sexo para requerir de la supremacía construida por y para el varón (López-García-Torres y Saneleuterio, 2021). Alicia de *Alicia en el país de las maravillas* (Disney, 1951) requiere de la ayuda de los personajes con quienes se va encontrando para sobrevivir en la trama: el gato risón le enseña el camino correcto, los animales del bosque la animan a probar productos para adaptarse a la situación vivida (crecer, disminuir de tamaño, etc.).

En contra-posición al grupo de damiselas en peligro se encuentran aquellas que están empoderadas y que son capaces de auto-salvarse a sí mismas; independientemente de la ayuda de un varón que las ampare. Con esta aportación visual, se comienza a gestar un cambio feminista en las producciones Disney. Se alude, por tanto, al concepto de empoderamiento femenino (Camberos Sánchez, 2011). Maggie de *Zafarrancho en el racho* (Cutler, 2004) es la líder de un grupo de vacas lecheras de la granja Rancho Paraíso quien consigue recaudar los fondos para evitar el desahucio de la misma. Mirabel de *Encanto* (Lee, et al., 2021) es una joven que consigue superarse a sí misma y reafirmar su propia identidad tras combatir contra sus inseguridades y auto-concepto negativo, hasta conseguir desarrollar un don personal como el resto de miembros de su familia. Eglantine Price de *La bruja novata* (Walsh, 1971) consigue desarrollar sus dotes como bruja tras recibir un curso de formación por correspondencia; salvando a su amado y al

conjunto de menores que tiene a su cargo durante la II Guerra Mundial. Pocahontas de *Pocahontas* (Pentecost, 1995) encuentra la manera de combatir el racismo arraigado en su propia familia y de desarrollar un sentimiento de hermandad y de comunidad entre diferentes culturas. Judy de *Zootrópolis* (Spencer, 2016) demuestra a la comunidad de habitantes y a sí misma que a pesar de ser una presa puede convertirse en una trabajadora del cuerpo de policías, en este caso, todo compuesto por machos depredadores. Vaiana de *Vaiana* (Shurer, 2016) consigue retornar el corazón de Te Fiti haciendo que la vida regrese a las zonas de Indonesia y salvando así a su tribu. De hecho, esta superación personal le permite ser considerada una líder como el resto de sus antepasados; siendo ella, la primera mujer-jefa de su comunidad.

Siguiendo con el estereotipo tradicional en la construcción de mujeres Disney, aunque en una minoría, de la muestra seleccionada se destaca la existencia de algunas de ellas quienes presentan la domesticidad (Tozao Cubi, 2022) como característica intrínseca a su personalidad. Reina de *La dama y el vagabundo* (Disney, 1955) es una cachorra de una familia adinerada quien, hasta que conoce a Golfo, disfruta del paso del tiempo en su mansión postrada frente a la chimenea, siendo acariciada por sus dueños, jugando con ovillos de lana, compartiendo momentos en el jardín con sus respectivos vecinos (también animales), etc. Maggie de *Zafarrancho en el rancho* (Cutler, 2004) es una vaca lechera quien está destinada a permanecer en la granja de su dueña para ofrecerle producto lácteo con el que poder comercializar y subsistir; aunque más adelante se atreve a salir de su zona de confort y viaja por el oeste con sus compañeras. Mirabel de *Encanto* (Lee, et al., 2021) es una joven adolescente quien disfruta realizando tareas domésticas como coser.

Como hallazgo significativo y representativo de la investigación en cuestiones de progreso feminista se destaca que todas las figuras analizadas experimentan en sus historias de vida un cambio en los roles de género y una cierta rebeldía. Estas aportaciones reflejan una modificación feminista en los posicionamientos Disney (Aguado y Martínez, 2015). Alicia de *Alicia en el país de las maravillas* (Disney, 1951) es una joven a quien no le agrada prestar atención a sus lecciones de Historia y quien, aunque en el plano onírico, se atreve a adentrarse en lo desconocido en una búsqueda de hallazgo de su propia personalidad. Reina de *La dama y el vagabundo* (Disney, 1955) se anima a romper con las normas sociales y a enamorarse de un perro callejero. Bianca de *Los rescatadores* (Reitherman, 1977) y *Los rescatadores en Cangurolandia* (Schumacher, 1990) se convierte en la primera hembra de la Sociedad de Salvamento Eficaz que lidera una misión de búsqueda y rescate de menores; convirtiéndose también en la más exitosa de la organización. Maggie de *Zafarrancho en el rancho* (Cutler, 2004) es la líder de sus compañeras. Mirabel de *Encanto* (Lee, et al., 2021) es una de las primeras adolescentes de Disney quien es capaz de mostrar su propia identidad y de generar un auto-concepto positivo a partir de su propio reconocimiento, empoderamiento y validez personal. Mary Poppins de *Mary Poppins* (Disney y Walsh, 1964) es la niñera de la familia Banks quien utiliza métodos didáctico-pedagógicos contemporáneos y muy actualizados para el contexto social que atraviesa. De hecho, ella es capaz de enfrentarse a su propio jefe y de educarle también a él en valores de tolerancia, respeto, escucha a quienes son menores, etc. Eglantine Price de *La bruja novata* (Walsh, 1971) es la primera mujer de un clásico de la productora que presenta un rol protagonista con condición de hechicera bondadosa. Pocahontas de *Pocahontas* (Pentecost, 1995) no sigue las normas de su progenitor y se atreve a entablar una relación de amistad y amor con un colono inglés; así como a generar una unión pacífica entre ambos territorios y culturas. Judy de *Zootrópolis* (Spencer, 2016) es la primera hembra y presa en superar las pruebas de acceso al cuerpo de policías de su ciudad. Vaiana de *Vaiana* (Shurer, 2016) desafía y desobedece las normas de su familia; se adentra en el océano en busca del corazón de Te Fiti y regresa a su comunidad convirtiéndose en la líder de la misma.

Partiendo del análisis expuesto se manifiesta como significativa la comparación y alusión opuesta hacia otras compañías cinematográficas de animación a través de las cuales se visibilizan y ponen en valor las cuestiones de género, sexualidad, feminismo, etc. Por un lado, se hace mención a la compañía Pixar (Cuenca Orellana, 2019), la cual surge hacia finales del s. XX y, hasta que Disney la absorbe a principios del s. XXI, se caracteriza por el ofrecimiento de un tratamiento mucho más inclusivo, respetuoso y alteroso en materia de cuestiones de disidencias sexuales y de género. Las mujeres en esta compañía – al menos en la versión original – quedan mucho más actualizadas a los contextos contemporáneos y a las situaciones reales con las que deben enfrentarse; de ahí que haya una ausencia total de mujeres princesas o reinas. Por otro lado, como productora de animación por excelencia en material feminista se rescata a las orientales Studio Ghibli (Monleón, 2020b) y Studio Ponoc (Monleón, 2023) ya que desde el comienzo de

su andadura presentan a la mujer como un ser empoderado, capaz de liderar a comunidades y ofrecer una sensibilidad estética y medioambiental al grupo de personas con el que se topan. De hecho, es una empresa de cinematografía que exalta el rol de la bruja como una característica positiva en la mujer al relacionarla con el empoderamiento, la valentía, la superación personal, etc.

Con todo, habiendo complementado el estudio sobre mujeres protagonistas en Disney con una breve comparativa con respecto a otras compañías, se hace especial mención a la influencia global que genera Disney en cuanto a valores de diversidad y sostenibilidad. Los primeros, aunque escasos, se encuentran descritos en el desarrollo de este artículo. Los segundos se vinculan especialmente con la conciencia que va generando la propia compañía hacia la eliminación del antropocentrismo (Monlón, 2020c). De hecho, así se percibe con el último filme analizado *Vaiana* (Shurer, 2016).

### Conclusiones

El estudio presentado contribuye al ofrecimiento de visibilidad del colectivo de mujeres no normativas y que son etiquetadas como exemplificaciones de los cuatro modelos presentados a través de las olas del movimiento feminista. De esta forma, se insta en contribuir al avance de dicha mirada social y a ofrecer recursos y ejemplos cinematográficos representativos y significativos para la ciudadanía a través de los cuales se mantiene la lucha hacia el trato igualitario y respetuoso entre los derechos de las personas; independientemente de su sexo, género, sexualidad, etc.

Atendiendo a las características físicas de las figuras analizadas se constata como dato significativo que la mayoría de las mujeres protagonistas que no pertenecen a la realeza presentan rasgos definitorios de la diversidad estética con respecto a los parámetros normativos y occidentales: peso elevado, edad avanzada y diversidades físicas como la discapacidad visual. También se exaltan ejemplos de belleza no normativa a través de los cuales se visibilizan otras realidades: diversidad cultural y tonicidad en el cuerpo y musculatura de las mujeres. De manera minoritaria se advierte un mantenimiento de los cánones de belleza tradicionales, sobre todo en las protagonistas de los clásicos Disney más antiguos en cuanto a años de producción de los mismos.

Planteando la revisión de las características de la personalidad y de la identidad de las figuras femeninas analizadas, se concluye y pone en valor como ejemplo significativo y contribuyente al cambio social, que todas ellas favorecen el desdibujar de los roles de género masculino y femenino; y aportan un tránsito entre ambos parámetros. De hecho, todas ellas presentan elementos propios de la rebeldía en su comportamiento, ya que se atreven a romper con la norma social establecida. Otras características constatadas a través de la revisión son: la presentación de relaciones de amor no estereotipadas, la posibilidad de experimentar relaciones de amistad entre personas de diferente sexo y la opción de auto-salvación en ellas mismas, ya que no requieren de un varón que las libere del sufrimiento al que atienden en su cotidianidad. No obstante, todavía persisten, aunque en una minoría, ejemplos de mujeres Disney etiquetadas como domésticas, damiselas en peligro y como seguidoras de un amor de corte romántico.

Con todo, se anima a la comunidad científica a seguir investigando sobre dicho campo de estudio y a incluir en futuras revisiones el conjunto de mujeres Disney que no pertenecen a la realeza y que son etiquetadas como figuras secundarias en las tramas, es decir, aquel grupo poblacional que no tiene cabida en este estudio. De esta forma, junto a publicaciones previas, se contribuye a forjar una aproximación más detallada sobre cómo entiende Disney a la mujer a lo largo de su andadura como productora cinematográfica, los mensajes y discursos que difunde sobre esta, las variaciones entre ellas dentro de los propios largometrajes, etc.

### Bibliografía

- Abril, G. (2010). Cultura visual y espacio público-político. *CIC. Cuadernos de Información y Comunicación*, 15, 21-36.
- Aguado, D. y Martínez, P. (2015). ¿Se ha vuelto Disney Feminista? Un nuevo modelo de princesas empoderadas. *Área abierta*, 15(2), 49-61. [https://doi.org/10.5209/rev\\_ARAB.2015.v15.n2.46544](https://doi.org/10.5209/rev_ARAB.2015.v15.n2.46544)
- Alonso-Sanz, M.A. (2013). A favor de la Investigación Plural en Educación Artística. Integrando diferentes enfoques metodológicos. *Arte, individuo y sociedad*, 25(1), 111-119. [https://doi.org/10.5209/rev\\_ARIS.2013.v25.n1.41167](https://doi.org/10.5209/rev_ARIS.2013.v25.n1.41167)
- Biswas, A. (2004). La tercera ola feminista: cuando la diversidad, las particularidades y las diferencias son lo que cuenta. *Casa del Tiempo*, 6(68), 65-70.
- Bourdieu, P. (2000). *La dominación masculina*. Anagrama

- Brea, J.L. (2009). Los estudios visuales: por una epistemología política de la visualidad. *Señas y Reseñas*, s.n.(s.v.), 1-16.
- Butler, J. (2007). *El género en disputa: el feminismo y la subversión de la identidad*. Paidós.
- Camberos Sánchez, M.T. (2011). Empoderamiento femenino y políticas públicas, una perspectiva desde las representaciones sociales de género. *Entramado*, 7(2), 40-53.
- Casado, L. (2018). El fantástico mundo heteropatriarcal de Disney. *Actas de Periodismo y Comunicación*, 4(2), 1-16.
- Chacón, P. y Morales, X. (2014). Infancia y medios de comunicación: El uso del método semiótico cultural como acercamiento a la cultura visual infantil. *ENSAYOS Revista de la Facultad de Educación de Albacete*, 29(2), 1-17.
- Crary, J. (2007). *Las técnicas del observador: visión y modernidad en el siglo XIX*. Cendeac.
- Cubillos, J. (2015). La importancia de la interseccionalidad para la investigación feminista. *Oxímora. Revista Internacional de Ética y Política*, 7, 119-137.
- Cuenca Orellana, N. (2019). Roles de género en los contenidos audiovisuales infantiles. Una revisión de los personajes de Pixar Animation Studios entre 1995 y 2015. *Las herramientas digitales en la comunicación social*, s.n., 103-126.
- Ferrer Ventosa, R. (2019). Cultura Visual. La pregunta por la imagen. *Comentarios bibliográficos*, s.n. (s.v.), 339-341. <https://doi.org/10.24310/BoLArte.2021.vi42.11207>
- Gamba, S. (2008). Feminismo: historia y corrientes. *Diccionario de estudios de Género y Feminismos*, 3, 1-8.
- González-Fernández, N., et al. (2018). Competencia mediática y necesidades de alfabetización audiovisual de docentes y familias españolas. *Educación XXI*, 21(2), 301-321. <https://doi.org/10.5944/educxx1.16384>
- Guarinos, V. (2011). La edad adolescente de la mujer. Estereotipos y prototipos audiovisuales femeninos adolescentes en la propuesta de Disney Channel. *Revista Comunicación y Medios*, 23, 37-46.
- Hernández, F. (2005). ¿De qué hablamos cuando hablamos de cultura visual? *Educação & Realidade*, 30(2), 9-34.
- Hernández, F. (2008). La investigación basada en las artes. Propuestas para repensar la investigación en educación. *Educatio Siglo XXI*, 26, 85-118.
- Hernández, V. (2021). Disney y el arte al servicio del cliente. *Ixmati*, 1, 9-12.
- López-García-Torres, R. y Saneleuterio, E. (2021). In/dependencia de hombres y mujeres en cuatro producciones de Disney y su impacto social. *COMUNITARIA Revista Internacional de Trabajo Social y Ciencias Sociales*, 21, 109-121. <https://doi.org/10.5944/comunitaria.21.5>
- Loza, R.M., et al. (2020). Paradigma sociocrítico en educación. *Psique Mag: Revista Científica Digital de Psicología*, 9(2), 30-39. <https://doi.org/10.18050/psiquemag.v9i2.2656>
- Maier-Hirsch, E. (2020). Revisando el *Sentipensar* de la Segunda Ola Feminista: Contextos, miradas, hallazgos y limitaciones. *Revista CULTURALES*, 8, 1-39. <https://doi.org/10.22234/recu.20200801.e485>
- Mancinas, R., et al. (2011). Evolución de estereotipos de género en Disney: Análisis desde la perspectiva crítica. En I. Vázquez (Coord.), *Investigación y Género. Logros y Retos. III Congreso Universitario Nacional "Investigación y Género"* (pp. 1175-1187). Universidad de Sevilla: Unidad para la Igualdad.
- Martín de Castro, J.M., et al. (2016). Aportaciones del paradigma de resiliencia a la acción educativa. El caso del centro de menores extranjeros no acompañados Zabaloetxe. *Pedagogía Social. Revista Interuniversitaria*, 28, 157-168. [https://doi.org/10.7179/PSRI\\_2016.28.12](https://doi.org/10.7179/PSRI_2016.28.12)
- Martínez Luna, S. (2019). *Cultura Visual. La pregunta por la imagen*. Sans Soleil Ediciones.
- Martínez-Oña, M. del M. y Muñoz-Muñoz, A.M. (2015). Iconografía, estereotipos y manipulación fotográfica de la belleza femenina. *Estudios sobre el mensaje periodístico*, 21(1), 369-384. [https://doi.org/10.5209/rev\\_ESMP.2015.v21.n1.49100](https://doi.org/10.5209/rev_ESMP.2015.v21.n1.49100)
- Meamber, L.A. (2011). Disney and the presentation of colonial America. *Consumption markets & culture*, 14(2), 125-144. <https://doi.org/10.1080/10253866.2011.562015>
- Menguà, J. (2005). *La imagen compleja: la fenomenología de las imágenes en la era de la cultura visual*. Universitat Autònoma de Barcelona.
- Meza, M.D. (2018). El recurso de información y comunicación visual: imagen. Apuntes en torno a las Ciencias de la Información y Bibliotecología. *e-Ciencias de la Información*, 8(2), 3-20. <https://doi.org/10.15517/eci.v8i2.29956>
- Monleón, V. (2020a). "Princesitas" con diversidad funcional: una aproximación crítica a la opresión de realeza femenina en la colección cinematográfica "Los clásicos" Walt Disney (1937-2016) y el contra-discurso creado por la obra artística de Alessandro Palombo. *Artseduca*, 26, 46-59. <https://doi.org/10.6035/Artseduca.2020.26.4>
- Monleón, V. (2020b). La lucha cinematográfica entre oriente y occidente. Studio Ghibli versus Disney. *Cuestiones Pedagógicas. Revista de Ciencias de la Educación*, 29, 112-122. <https://doi.org/10.12795/CP.2020.i29.11>
- Monleón, V. (2020c). Mensajes (anti)ambientalistas en producciones cinematográficas Disney. Una aproximación artística para el tratamiento de la preservación del medio ambiente en la etapa de Educación Infantil. *Revista SONDA. Investigación en Artes y Letras*, 9, 161-173. <https://doi.org/10.4995/sonda.2020.17863>

- Monleón, V. (2021a). Concepto estereotipado de arte en películas clásicas Disney. *Antropología Experimental*, 21, 387-406. <https://doi.org/10.17561/rae.v21.6223>
- Monleón, V. (2021b). De la normatividad hacia la alteridad. Estudio mixto sobre el tratamiento de la diversidad en películas Disney. *Educatio Siglo XXI*, 39(3), 83-108. <https://doi.org/10.6018/educatio.423291>
- Monleón, V. (2022). Amor romántico en películas Disney. *Calle 14 revista de investigación en el campo del arte*, 17(31), 80-96. <https://doi.org/10.14483/21450706.18692>
- Monleón, V. (2023). Deconstrucción de las feminidades normativas a través de personajes de animación contemporáneos. El caso de la desmitificación de la "bruja" como personaje perverso y la etiqueta de esta como heroína en "Mary y la flor de la bruja". En J. Caballero (Ed.), *Con la cruz en la frente. Perspectivas y reflexiones LGTBIQ+ desde las artes y la educación* (pp. 167-187). Dykinson, S.L.
- Mora, J.M. y Osses, S. (2012). Educación Artística para la Formación Integral. Complementariedad entre Cultura Visual e Identidad Juvenil. *Estudios Pedagógicos*, 28(2), 321-335.
- Núñez, T. y Loscertales, F. (2008). El cine de animación visto en casa: dibujos animados y TV. *Comunicar. Revista Científica de Educomunicación*, 31(16), 757-763.
- Offen, K. (1991). Definir el feminismo: Un análisis histórico comparativo. *Historia Social*, 9, 103-135.
- Pérez Andrés, C. (2002). Sobre la metodología cualitativa. *Revista española de salud pública*, 76, 373-380. <https://doi.org/10.1590/S1135-57272002000500001>
- Purcell, F. (2010). Cine, propaganda y el mundo de Disney en Chile durante la Segunda Guerra Mundial. *Historia (Santiago)*, 43(2), 487-522. <https://doi.org/10.4067/S0717-71942010000200005>
- Rodríguez, D. del M. y Melgajero, I. (2010). Cine infantil: aproximación a una definición. *Doxa Comunicación. Revista interdisciplinar de estudios de comunicación y ciencias sociales*, 10, 167-18. <https://doi.org/10.31921/doxacom.n10a8>
- Toazo Cubi, D.P. (2022). Domesticidad de las muñecas de las princesas Disney y las figurinas de La Tolita. Una aproximación arqueológica e iconográfica. *Antropología Cuadernos de Investigación*, 27, 64-81. <https://doi.org/10.26807/ant.vi27.302>
- Varela, N. (2019). *Feminismo 4.0. La cuarta ola*. EDICIONES B.
- Verdú, A. V., et al. (2020). 'La Bella y la Bestia' y el movimiento LGTB en Disney: empoderamiento y activismo en YouTube. *Área Abierta*, 20(1), 75. <https://doi.org/10.5209/arab.63129>
- Vilar, G. (2017). ¿Dónde está el "arte" en la investigación artística? *ANIAV Revista de Investigación en Artes Visuales*, 1(1), 1-8. <https://doi.org/10.4995/aniav.2017.7816>
- Walzer, A. (2021). En torno a la definición de imagen como representación de la realidad. *Doxa Comunicación*, 33, 39-51. <https://doi.org/10.31921/doxacom.n33a924>

## Referencias cinematográficas

- Arnold, B., et al. (productores) y Buck, C. y Lima, K. (directores). (1999). *Tarzán* [cinta cinematográfica]. Walt Disney Pictures y Walt Disney Feature Animation.
- Cutler, D. (productor) y Finn, W. y Sandford, J. (directores). (2004). *Zafarrancho en el rancho* [cinta cinematográfica]. Walt Disney Pictures y Walt Disney Feature Animation.
- Deewey, A. y Haaland, K. (productores) y Clements, R. y Musker, J. (directores). (1997). *Hércules* [cinta cinematográfica]. Walt Disney Pictures y Walt Disney Feature Animation.
- Disney, W. (productor) y Ferguson, N., et al. (directores). (1940). *Pinocho* [cinta cinematográfica]. Walt Disney Productions.
- Disney, W. (productor) y Geronimi, C., et al. (productores). (1951). *Alicia en el país de las maravillas* [cinta cinematográfica]. Walt Disney Productions.
- Disney, W. (productor) y Geronimi, C., et al. (directores). (1953). *Peter Pan* [cinta cinematográfica]. Walt Disney Productions.
- Disney, W. (productor) y Geronimi, C., et al. (productores). (1955). *La dama y el vagabundo* [cinta cinematográfica]. Walt Disney Productions.
- Disney, W. y Walsh, B. (productores) y Stevenson, R. (director). (1964). *Mary Poppins* [cinta cinematográfica]. Walt Disney Productions.
- Gavin, K. (productor) y Scribner, G. (director). (1988). *Oliver y su pandilla* [cinta cinematográfica]. Walt Disney Pictures, Walt Disney Feature Animation y Silver Screen Partners III.
- Hahn, D. (productor) y Wise, K. (director). (1996). *El jorobado de Notre Dame* [cinta cinematográfica]. Walt Disney Pictures y Walt Disney Feature Animation.
- Lee, J., et al. (productores) y Castro, C., et al. (directores). (2021). *Encanto* [cinta cinematográfica]. Walt Disney Pictures y Walt Disney Animation Studios.
- Pentecost, J. (productor) y Gabriel, M. y Goldberg, E. (directores). (1995). *Pocahontas* [cinta cinematográfica]. Walt Disney Pictures y Walt Disney feature Animation.

- Reitherman, W. (productor) y Reitherman, W. y Lounsbury, J. (directores). (1977). *Los rescatadores* [cinta cinematográfica]. Walt Disney Productions.
- Schumacher, T. (productor) y Butoy, H. y Gabriel, M. (directores). (1990). *Los rescatadores en Cangurolandia* [cinta cinematográfica]. Walt Disney Pictures.
- Shurer, O. (productor) y Clements, R. y Musker, J. (directores). (2016). *Vaiana* [cinta cinematográfica]. Walt Disney Pictures y Walt Disney Animation Studios.
- Spencer, C. (productor) y Bush, J., et al. (directores). (2016). *Zootrópolis* [cinta cinematográfica]. Walt Disney Pictures y Walt Disney Animation Studios.
- Spencer, C. (productor) y DeBlois, D. y Sanders, C. (directores). (2002). *Lilo y Stitch* [cinta cinematográfica]. Walt Disney Pictures y Walt Disney Feature Animation.
- Spencer, C. (productor) y Moore, R. (director). (2012). *¡Rompe Ralph!* [cinta cinematográfica]. Walt Disney Pictures y Walt Disney Animation Studios.
- Walsh, B. (productor) y Stevenson, R. (director). (1971). *La bruja novata* [cinta cinematográfica]. The Walt Disney Company.

