

La receta ¿perfecta?

(De)construyendo estereotipos de género desde la animación infantil

Karina Paz Ernard¹

Veracidad y verosimilitud no siempre forman un binomio coherente. Siglos atrás, ya Aristóteles reflexionaba acerca de la capacidad de esgrimir aquello que puede persuadir como base del arte de la oratoria. De modo que la retórica, como disciplina argumentativa, se asentaba en la persuasión aparential —a través de elementos que resultaban creíbles— y no en la demostración de hechos y verdades científicamente comprobables.

Sus planteos continúan recontextualizándose hoy en ámbitos como la comunicación. Uno de los escenarios ideales es el del consumo audiovisual, a través del cual pueden ser introducidas diferentes concepciones —en muchos casos ~~estereotipadas~~— sobre temas relacionados con los estudios de género. Esto contribuye a la constante reconfiguración de los imaginarios sociales, haciendo una vez más del arte un vehículo de construcción del individuo y de la cultura toda.

Al redireccionar la mira hacia el universo de la animación infantil se complejiza el fenómeno. En nuestra era mediática y globalizada, el excesivo consumo audiovisual por parte de nuestros infantes, sumado a la avalancha de contenidos sexistas y manipuladores que se ofrecen a través de la animación infantil, esbozan un panorama cada vez más desalentador.

Aunque el aprendizaje sociocultural se mantiene durante toda nuestra vida, la infancia es una etapa de absorción de información, modelos y experiencias provenientes de disímiles fuentes externas a niños y niñas. El audiovisual producido para ellos se convierte en una suerte de canal virtual de ~~adopción~~ **adocctrinamiento simbólico**, mediante el cual comenzarán a formarse una idea —correcta o tergiversada— de sí mismos y del mundo que los rodea.

Las «asignaciones» otorgadas a hombres y mujeres —que se asientan bajo el pre-

texto de la diferenciación ~~lógica~~ **lógica**— no son más que construcciones subjetivas, basadas en la historia de nuestra sociedad patriarcal y sumamente arraigadas en nuestros imaginarios colectivos. Una animación infantil creada por seres sociales signados por estos aprendizajes culturales, lógicamente reproducirá nociones de género que perpetúan estereotipos e inequidades simbólicas.

Con vistas a desmontar el poder androcéntrico dentro de estos universos fabulados, el primer paso está en identificar las brechas de género en la construcción de los personajes, las historias y las soluciones dramáticas de sus finales. Solo así podremos comprender los puntos de giro que han comenzado a aparecer en la dramaturgia de producciones recientes, y la propuesta de nuevos modelos de masculinidades y feminidades no hegemónicas.



Walt Disney: la megaindustria de sueños infantiles

Desde 1923 Walt Disney Pictures ha impuesto su poderío, no solo económico, sino como rector de estilos y contenidos en la animación infantil. Las «princesas de Disney» se han convertido en fenómenos de la cultura de masas, cuyas imágenes se reproducen en los más disímiles bienes de consumo. Pero, ya sea en la pantalla o en los posteriores escenarios del **merchandising**, estas princesas continúan reproduciendo

estereotipos de género.

Algunos pudieran objetar la pertinencia del cuestionamiento, alegando que las más longevas representan la idiosincrasia de la época en que fueron creadas. Si bien es esto cierto, también lo es el hecho de que, a ochenta años de su creación, una princesa como Blancanieves continúa formando parte del universo audiovisual consumido por nuestros niños y niñas de hoy. De modo que el arquetipo se legitima con la misma fuerza que otros más contemporáneos.

Examinemos entonces la construcción de estos personajes y su relación con la contraparte masculina en cada historia. Para ello proponemos tres subdivisiones: las felices casadas / los príncipes (casi) inexistentes; las rupturistas tradicionales / los resurgidos «solidarios»; y las relativamente irredentas / los «ellos» transmutados.

1. Las felices casadas / los príncipes (casi) inexistentes

Acá podemos incluir a esas princesas del inicio, que reproducen el ideal de belleza de su época y el «deber ser» femenino según los conceptos de la sociedad patriarcal. Hermosas, delicadas, frágiles, virtuosas, obedientes, temerosas del mal, nunca tomarán acciones para redireccionar sus destinos, sino que aguardarán al príncipe salvador que acuda a rescatarlas.

Por su parte, los príncipes solo intervienen en momentos cumbres de la historia y son casi inexistentes desde el punto de vista dramático. Apenas realizan su aparición para concretar dos acciones que caracterizan su «rol de hombres»: conquistar y salvar.

Juntos encarnarán el binomio perfecto ser/hacer: aunque sean las protagonistas, para ellas solo queda el ser dentro de las historias; mientras a ellos les es reservada la acción, el hacer y el protagonismo en el climax de la trama tras el punto de giro final.

Blancanieves y los siete enanitos (David Hand et al., 1937) constituye la más tradicional de las historias desde el punto de vista de los roles y estereotipos de género. La

protagonista está signada por su sexo mucho antes de nacer, a partir del anhelo de una madre amorosa que antes de morir pide su último deseo: una hija con los atributos físicos «perfectos» que designa la tradición.

Sintomático resulta que el conflicto de la trama recaiga sobre el tema de la belleza, reforzando así uno de los principales estereotipos femeninos. No es la lucha por el poder, sino por el dominio absoluto de la perfección física, lo que impulsa a la malvada bruja/madrastra.

Sin embargo, en el propio conflicto diegético se produce una contradicción: Blancanieves es bella, pero su madrastra también lo es (desde la dimensión física del personaje). Aunque pudiéramos interpretar la aparición de esta suerte de **femme fatale** como otro de los roles tradicionales de las mujeres en la pantalla, para el público infantil resulta una metadiscursividad incomprensible. ¿Cómo conciliar la belleza y los

sentimientos negativos? ¿Cómo resolverlo desde el punto de vista dramático y moral? La transmutación de la madrastra/bruja en desagradable anciana (justificada por el ardid) anula el elemento objetable de la belleza, al introducir, simbólicamente, nociones negativas respecto a la vejez y sus connotaciones físicas.

Pero no todo se reduce al canon de belleza. La chica, además, reúne los requisitos

de una buena ama de casa y una excelente cuidadora (otros de los roles tradicionalmente asignados a las mujeres). Blancanieves se escandaliza ante el desorden y la suciedad al entrar por primera vez a la morada de los enanos; momentáneamente, parece olvidar sus penurias y encontrar «consuelo y alegría» en el acto de limpiar y cocinar. Esa —y no la historia de persecución de la ~~madrastra~~ **madrastra**— es la verdadera razón que sensibiliza a los enanos para permitirle quedarse con ellos una vez que descubren las habilidades de la joven para preparar caldo gallego y pastel de piña.

Los enanos, aunque de pequeñas dimensiones, están diseñados como personajes típicamente masculinos. Encarnan el ideal de rudeza —con el descuido de la higiene ~~física~~ **física**, de modo que no les queda otra opción que cumplir su función de proveedores del hogar, trabajando arduamente en las minas de diamantes.



Blancanieves y los siete enanitos (1937)

Sin embargo, la asignación de «variantes» de masculinidad a algunos de ellos también conduce a un análisis curioso. Tontín y Doc resultan sumamente sensibles y demuestran sus emociones abiertamente. No hay manera de conciliar tales expresiones con la tradicional construcción del «macho, varón, masculino». Los dos personajes que más se acercan a una deconstrucción de los estereotipos adquieren entonces características que los minusvalizan.

El pequeño Tontín es tierno y cómplice con la nueva amiga, pero está caracterizado como un ser apocado, que necesita ser conducido y protegido por el resto de los personajes masculinos. De él todos se burlan y termina sufriendo penurias físicas en burlas escenas al estilo «golpe y porrazo». Y otro dato interesante: «no ~~hala~~ nunca ha intentado hacerlo», como expresa Estornudo en el momento de presentarlo a Blancanieves. La construcción de este personaje hace que pierda «voz y voto», lo cual tal vez lo acerca más a los mandatos sociales femeninos que a su propia caracterización física como personaje masculino.

Por su parte, el anciano Doc —quien encarna la sabiduría y la experiencia— llora abiertamente ante la historia de la joven; pero al terminar este fugaz momento de catarsis emocional, se enjuga las lágrimas an-

tes de ser sorprendido y comienza a intentar hilvanar un discurso de defensa, opacado por su dislexia. Este trastorno del lenguaje, que le hace confundir y mezclar palabras, torna su arenga ininteligible y lo ridiculiza como personaje, lo que provoca la carcajada del espectador y echa por tierra el intento de subversión de estereotipos.

¿Dónde está el príncipe y qué ha estado haciendo durante todo este tiempo? Nada interesa, puesto que su único papel en esta historia es el de «conquistar y salvar». Sus coprotagonistas masculinos (los enanos) lo han librado, incluso, del momento heroico de enfrentamiento contra las fuerzas del mal. Él ni siquiera tiene nombre. Solo aparece en la escena inicial de conquista —acompañado del cliché de la música y las palomas— y en la secuencia final, como poseedor del beso salvador; para luego subir a Blancanieves sobre su corcel, conducirla al castillo y —claro está— a la sagrada institución del matrimonio.

Similar suerte corre La Cenicienta (Clyde Geronimi et al., 1950). En los primeros minutos de metraje se define el leitmotiv de toda la trama. La chica despierta cantando sobre el valor de luchar por los ~~señs~~ . . . aunque solo se aluda a uno de ellos: lograr el amor deseado.

Las virtudes físicas y espirituales recaen en el personaje de Cenicienta, a lo que se

suma el cumplimiento cabal de las tareas domésticas. Por el contrario, su madrastra y hermanastras —quienes no atinan a combinar el cuidado de su apariencia personal y el «deber ser» hogareño— resumen todo lo negativo de la historia: la envidia, los celos, la rivalidad. Se accede, de esta manera, a la violencia intragénero que describe gran parte de la literatura especializada. No son los hombres quienes violentan directamente a Cenicienta, sino las mujeres que rivalizan con ella y reproducen los mandatos de la sociedad patriarcal que las ha formado. Finalmente, todas son violentadas por la tradición androcéntrica, al disputarse el único modo concebible de autorrealización: un matrimonio que las empodere.

¿Acaso Cenicienta rompe las normas del «deber ser» femenino? Jamás. Gracias al Hada Madrina cumple su sueño de ir al baile; para lograrlo solo ha de perfeccionar sus «atributos femeninos» a través de la magia. Allí consigue el ansiado amor a primera vista que, luego de algunos percances, la conducirá —al igual que a Blancanieves— al matrimonio y la anhelada felicidad que definiría al inicio del relato.

Aunque historia y personajes sigan los cánones tradicionales, con este filme comienzan a advertirse algunas ligerísimas transformaciones. Cenicienta regresa a su casa, acepta nuevamente su destino y no se rebela por sí misma ni lucha al ser encerrada en el desván. Sin embargo, antes de ser salvada definitivamente por el monarca, encarna una ligera rebeldía al enfrentarse de manera pacífica a los designios de su madrastra y descender triunfante por la escalera con la zapatilla de cristal en la mano, que le asegura su final feliz.

Por su parte, el personaje del príncipe también sugiere una tenue evolución. A pesar de presentarse a los 50 minutos de metraje, posee un sutil desarrollo dramático aunque con escasísimos parlamentos. De cierta forma se rebela contra la tradición: no acepta dócilmente los designios casaderos que le impone su noble cuna (el matrimonio por conveniencia), sino que aguarda por el amor. No elige a las tradicionales princesas que ha invitado su padre al baile, sino a la desconocida.



La bella durmiente (1959)

Y cuando ella escapa, decide probar el zapato a todas las doncellas de la corte, sin importar su edad o condición social.

Así llegamos a La bella durmiente (Clyde Geronimi et al., 1959). Aurora es otra de las chicas de Disney signada por los estereotipos de género desde su nacimiento. Los dones/regalos de las hadas al nacer no son la sabiduría ni la fuerza, sino la belleza² y una armoniosa voz. Al igual que Cenicienta, su sueño se define tempranamente. La canción que canta en el bosque habla sobre el amor de un hombre como fin último: «Un hombre que espero al fin se enamore de mí». También la banda sonora estereotipa a los personajes durante ese primer encuentro: la suave melodía que identificaba la voz de la chica es interrumpida por una composición de acordes intrépidos que indica la entrada del príncipe en escena. Aurora no intenta subvertir el canon. Acepta su destino de princesa y recibe el pinchazo que ratifica el maleficio. Termina sumida en un sueño eterno —lugar común que, aunque reiterado, no pierde su efecto—, en espera del príncipe y del beso redentor.

Sin embargo, es el personaje del príncipe quien comienza aquí a resquebrajar el arquetipo e inicia el camino de los protagonistas masculinos hacia su existencia dramática. Felipe —quien ya tiene nombre y personalidad ~~dfid~~— pone cara de desagrado ante la cuna de su futura esposa en la primera escena del filme, como muestra desaprobativa del temprano acuerdo matrimonial. Manteniendo la coherencia en la construcción de su personaje, defiende ante el padre su amor por la supuesta campesina con uno de los parlamentos más sarcásticos y simpáticos del filme: «Estás viviendo en el siglo pasado. ¡Estamos en pleno siglo xiv!». No obstante lo renovador de la propuesta, esta no deja de ser relativa, pues el «orden»

ha de ser restaurado. Como era de esperar, Felipe ha de sufrir prisión y enfrentarse a los más terribles peligros para rescatar a su princesa, encarnando el tradicional «deber ser» del héroe: fuerte, valiente, todopoderoso. Terminará concretando el compromiso matrimonial cuando baila junto a Aurora la clásica melodía que inmortaliza el sueño del príncipe azul.³

Algo curioso sucede con los personajes femeninos secundarios. Las tres haditas protagonizan un suceso con un trasfondo conceptual al menos interesante en la escena de la limpieza/costura/repostería en la cabaña del bosque, la víspera del cumpleaños de Aurora. En lugar de reproducir cabalmente los roles de género tradicionales en nuestra sociedad patriarcal, ocurre una suerte de desmitificación de las habilidades asignadas a la construcción sociocultural de las mujeres: Flora, Fauna y Primavera no atinan a coser el vestido, hacer el pastel o limpiar la casa. Las haditas no saben hacerlo ni pretenden aprender a la fuerza, sino que recurren a la magia para lograrlo. Pero la subversión del canon siempre trae aparejado un castigo, y es el empleo de las varitas lo que provoca que se descubra el escondite de la princesa.

Nada, que no hay modo de salir ilesos cuando de tradición se trata.



2. Las rupturistas tradicionales / los resurgidos «solidarios»

Transcurren los años y las sociedades van sufriendo transformaciones; las propuestas animadas también muestran su metamorfosis y el binomio ser/hacer comienza a relativizarse. De ahí que este segundo subgrupo reúna a protagonistas femeninas (ya no siempre princesas) que intentan —real o aparentemente— una cierta ruptura cuanto a los roles y estereotipos tradicionalmente asignados a las mujeres. No obstante, la tradición continúa imponiéndose y el final de sus historias acepta, una vez más, el matrimonio como ente restaurador del orden (aparentemente) subvertido. Mien- tras, los príncipes revelan una construcción



más elaborada de sus personajes. Permiten la interacción con ellas en cuanto al hacer dentro de las historias, con lo que se inicia una relativa (de)(re)construcción del prototipo del héroe.

Siguiendo estas nuevas pautas, *La sirenita* (Ron Clements y John Musker, 1989) muestra a una princesa cuya condición semihumana se convierte en su primer distanciamiento del canon: posee una cola de pez. Pero Ariel es también la primera princesa pelirroja de Disney, rasgo que no veremos nuevamente hasta la creación del rebelde personaje de Mérida en *Brave* (Brenda Chapman y Mark Andrews, 2012). El color rojo en el cabello, deviene otra ruptura de los conceptos clásicos de «beldad inmaculada» instituidos durante las décadas previas por el cine hollywoodense, no solo en la animación. La joven desafía los designios hegemónicos de su padre, el rey Tritón: colecciona objetos de los humanos y defiende su sueño de conocer el mundo exterior. Y por si no bastara, antes de ser salvada socorre al príncipe Erick de morir ahogado durante una tormenta.

Sin embargo, ofrenda su voz para conseguir un par de piernas que le permitan salir a la tierra y ganarse el cariño del príncipe. Nuevamente encontramos aquí el símbolo que pervive en los imaginarios colectivos: la mujer «sin voz ni voto» que ha de sacrificar todo por un hombre.

La concreción de su amor exige múltiples privaciones. No solo debe vencer las «armas femeninas» de su rival —una Úrsula joven, bella y de cuerpo voluptuoso—, sino

que es ella quien debe abandonar su cultura y su medio natural para casarse con él, pues al final no es Erick quien accede a la metamorfosis para ir a vivir junto a su amada en el fondo del mar. Esto último nos remite a los debates sobre los roles de mujeres y hombres en los espacios público y privado. Aquí Ariel niega lo que sería su espacio público (el mundo subacuático, donde es libre, tiene amigos, familia) para aceptar los designios de la tradición y seguir a su nuevo esposo, introduciéndose en ese mundo «exterior» que, contradictoriamente, se convertirá en su espacio privado (el castillo



del príncipe y la inmutable institución matrimonial).

Por su parte, Erick es un personaje mucho más corpóreo. Trasciende el arquetipo del héroe para encarnar el nuevo modelo de príncipe que atesora el estudio y el conocimiento. Comienza a enamorarse de Ariel no por su físico, sino por lo que experimenta al pasar tiempo junto a ella. Sin embargo, sucumbe ante los encantos de la trasmutada Úrsula y olvida rápidamente los valores del amor verdadero, lo cual legitima otro mito masculino: el hombre como ser hipersexualizado que ha de responder a toda provocación femenina. En la escena de la lucha contra el mal admite pelear, no en actitud

La sirenita (1989)

solitaria y heroica como los anteriores príncipes, sino junto a Ariel. Erick mantiene así una constante inflexión hacia uno u otro extremo, tambaleándose entre el paradigma y la renovación.

¿Y qué pasa con la antagonista? Si en *Blancanieves*... la bruja se convertía en anciana, acá la trasmutación adquiere un matiz mucho más complejo. Al igual que en *La bella durmiente* con la metamorfosis de la bruja en dragón, Úrsula deviene pulpo gigante. Así, «las malas» sufren una suerte de travestización que anula definitivamente sus «atributos femeninos», y las obliga a asumir una corporeidad masculina que las estigmatiza y provoca su terrible final. Otro modo dramático de enviar mensajes subliminales, que anula cualquier posibilidad de aceptación de esos «otros» que simbolizan la diferencia en relación con el canon.

La Bella y la Bestia (Kirk Wise y Gary Trousdale, 1991) es un ejemplo más evolucionado. Bella —aunque su nombre marque la construcción del personaje desde la propia escritura— ya no es una princesa sino una campesina, y desde las primeras escenas se muestra como un personaje con mayores rasgos rupturistas: defiende a su padre, el inventor, y lo ayuda en su laboratorio; preserva el amor por la lectura, a pesar de ser considerado por sus vecinos un extraño «hábito» para una mujer; no acepta las galanterías de Gastón, el chico más cotizado del pueblo —caracterizado como el clásico «macho alfa»—, y lo ridiculiza ante todos. Además, deconstruye el clásico binomio amor/belleza, al enamorarse de la Bestia no

por su físico sino por las cualidades que va descubriendo en él. Mas este no encuentra en Bella a una protagonista sumisa, que aguarda ser convertida en esposa; sino a una mujer fuerte e irreverente que lo hace cuestionarse cada uno de sus comportamientos. Significativo resulta el hecho de que sea —por vez primera— el personaje femenino quien se enfrente a todos los peligros para salvar a su amado, y quien posea, al final, la fuerza liberadora capaz de anular el maleficio. Sin embargo, algo tenía que atar a Bella a su «deber ser» femenino, de ahí que su rol de cuidadora, la necesidad de atender a su



La Bella y la Bestia (1991)

padre —con la consecuente carga de culpabilidad por el abandono—, es lo que la impulsa a abandonar su amor y precipita la trágica escena del ataque al castillo.

Por su parte, la Bestia es un personaje dramáticamente mucho más elaborado. Condenado por sus malos sentimientos, debe comenzar a cambiar si desea conquistar el amor. Así, se vuelve necesaria su transformación física en el desenlace, para la concreción del amor, puesto que la fealdad no resulta política ni socialmente «correcta».⁴

Interesante resulta la introducción de un antagonista masculino en lugar de las clásicas brujas. Gastón, el antihéroe, está caracterizado como el clásico hombre heterosexual,

machista, conquistador, engreído. Pese a esto, todo el tiempo queda ridiculizado ante Bella, quien no se siente atraída por este prototipo de hombre.

Un elemento llamativo se esboza en la escena final, donde han de enfrentarse las fuerzas del bien y del mal. La Bestia no encarna el estereotipo masculino de héroe supervaliente, decidido a todo, que termina matando al contrincante; por el contrario, se muestra indeciso, débil, sensible, e incluso intenta salvar a Gastón en el último instante, antes de que sea la maledicencia de este la que lo haga despeñarse por el acantilado.

3. Las relativamente irredentas / los «ellos» transmutados

En este último análisis, podríamos agrupar a esas protagonistas —no siempre princesas, como en el segundo grupo— que se muestran abiertamente rupturistas desde el punto de vista del canon socio-histórico-cultural. Aunque siempre podamos encontrar algunas brechas en estas historias al realizar un análisis más profundo desde la perspectiva de género, lo cierto es que ellas representan a sus antagonistas como mujeres luchadoras e independientes, y procuran que las soluciones dramáticas apuesten por legitimar tal postura. Un elemento peculiar radica en el hecho de que muchas de estas chicas valientes y emancipadas están inspiradas en personajes reales, lo cual apunta a una reivindicación de la presencia silenciada de la mujer en la historia de la humanidad.

A la par de la transformación de las mujeres, los «ellos» radicalizan la subversión del arquetipo del héroe. En semejante binomio reside el primer intento de revisión y

deconstrucción verdadera de estas concepciones arraigadas en el imaginario colectivo. El orden de análisis no ha de responder a la cronología de realización de los filmes, sino al *crescendo* en cuanto a su potencial de seducción desde una perspectiva de género.

Valdría la pena empezar con *Enredados* (Nathan Greno y Byron Howard, 2010), la historia de Rapunzel, quien posee una actitud más conservadora dentro de este grupo a pesar de sus propuestas de renovación. Para variar, comencemos con el personaje masculino. Curiosamente, no se trata de un príncipe sino de un ladrón, quien huyendo de la justicia llega por casualidad a la torre donde se encuentra apresada la chica desde que era pequeña, mas no con intención de salvarla como sucedía en las historias tradicionales. La relativización moral de este personaje también resquebraja el habitual arquetipo del héroe valeroso, sincero, con alto sentido del honor y la lealtad. No «salva» a la chica de su encierro, sino que la «saca» de allí apelando al engaño, en pos de ganancias secundarias. Solo en el camino —y bajo la influencia de ella— va ocurriendo la transformación moral del personaje, junto al enamoramiento de ambos, ahora dado como proceso natural y no como idílico amor a primera vista. Él no la conduce por la trama del filme, sino que la acompaña y la apoya en la búsqueda de su sueño.

Un elemento muy interesante es la introducción de la defensa a la diversidad en la construcción de personajes masculinos secundarios. Hay una escena particularmente





Rapunzel (2015)

simpática y hermosa desde su mensaje: el momento en que ambos personajes llegan a una taberna llena de hombres rudos que beben sin control, se ofenden unos a otros y se agreden físicamente, en un evidente alarde de sus «dotes» masculinas. Justo cuando todo parece estar perdido y la provocación está a punto de tornarse reyerta, la joven apela a los sueños de los presentes. Se crea entonces una conmovedora escena al estilo musical de Broadway, donde se relativiza la construcción de todos aquellos personajes forzudos, exponentes de la hegemonía patriarcal, y cada uno de ellos canta, de manera desprejuiciada, sobre esos anhelos que mantienen ocultos debido a los mandatos ineludibles de la construcción cultural machista.

Por su parte, Rapunzel, aunque reproduce el estereotipo físico de la dama ideal (rubia, delgada, de larga cabellera y aspecto angelical), posee la fuerza interna de la rebeldía. Su anhelo de ver las lamparitas que recuerda de la infancia, deviene símbolo de esa luz que ilumina el camino a seguir. A pesar de su candidez, ella enfrenta al intruso desconocido con una sartén,⁵ dominándolo por completo. Y, rápidamente, decide bajar de la torre para ir en busca de su sueño.

Otro atisbo de erosión del canon podríamos encontrarlo en la primera escena del personaje en el mundo exterior. Rapunzel corre, salta, ríe, se revuelca eufórica en el pasto disfrutando de su recién experimentada libertad. Pero a cada paso de alegría le sigue un minuto de reflexión (constantes cambios de humor) en que se cuestiona su decisión, el abandono de la supuesta madre y del «deber ser» femenino. Aquí el personaje es (aparentemente) construido a partir de una actitud neurótica que pareciera tribu-

tar al estereotipo femenino de inestabilidad emocional. Sin embargo, luego de esta fugaz pugna consigo misma, la joven no decide regresar a la torre, sino que continúa el camino en pos de lo que anhela. De modo que este incidente también pudiera interpretarse como el natural conflicto del ser humano, quien, antes de acceder al resquebrajamiento de la tradición, se debate entre el constructo cultural y la necesidad de transformación.

Un mensaje simbólico se erige a través del rubio e infinito cabello de la protagonista, donde supuestamente radica su poder (como designa la tradición de matiz patriarcal). En el último punto de giro de la historia, este le es cortado y el pelo restante adquiere un tono cobrizo que la distancia del canon de belleza hasta ese momento sostenido. Rapunzel descubre, entonces, que su fuerza y su magia no radicaban en su pelo, sino en todo su ser; nuevamente termina siendo la chica quien salva a su amado con lágrimas de sentido pesar. En la última escena la joven luce una hermosa cabellera corta, elemento que no alude a una travestización del personaje para justificar la toma del poder en su reino,⁶ sino que constituye una modernización de los tradicionales patrones de belleza. Recupera a sus padres y su trono, y aunque termina asumiendo el compromiso matrimonial (como válida opción y no como mandato cultural), es ella quien, al elegir y determinar, toma las riendas de su vida.

Mulán (1998)



Un ejemplo más radical dentro de esta clasificación podríamos encontrarlo en el filme *Mulán* (Barry Cook y Tony Bancroft, 1998). En este, la primera subversión del canon radica en la variación de la normatividad eurocéntrica de su protagonista. Ya no se trata de la clásica joven de rasgos occidentales, sino de una asiática. Además, resulta un intento de reivindicación histórica, puesto que su protagonista está inspirada en un personaje real: la primera mujer que existió en la historia de un ejército asiático.

Mulán resuelve ignorar la tradición servil de la mujer asiática; decide travestirse y hacerse pasar por guerrero⁷ para evitar que su anciano padre sea movilizado por el ejército.⁸ Pero lo más interesante es que la historia infantil introduce el tema de la aceptación/naturalización de la diversidad sexual, encarnada en la atracción que comienza a sentir por ella el Capitán Chan, a pesar de tratarse (en apariencia) de dos personas del mismo sexo.

Mas el escarmiento ante la sedición no se hace esperar. A pesar de haber combatido valientemente contra los hunos –lid en la que resulta herida– y de salvar a su tropa y al Capitán Chan, al ser descubierta como mujer cae sobre Mulán todo el peso de la tradición. Su gran amor la rechaza, y solo por haberlo salvado es perdonada del castigo correspondiente a la mentira hacia el poder real: la muerte. Chan actúa así en respuesta a los mandatos de la sociedad pa-

triarcal, echando a un lado sus verdaderos sentimientos y deseos.

Preterida y condenada al destierro, al descubrir los nuevos planes de los hunos para tomar el poder decide luchar nuevamente (esta vez sin ocultar su verdadera identidad). Solo con esta victoria logra ser aceptada y valorada por su pueblo tal cual ella es: recupera su lugar en el ejército y en el corazón de su amado, defendiendo con orgullo la construcción de su feminidad, para nada convencional.

Esta solución dramática, además de desmitificar estereotipos, entona un canto a la diversidad y a la aceptación de la diferencia. Mulán decide quedarse con Chan por amor, y no por cumplir el mandato cultural del matrimonio como fin último para las mujeres. Mientras, él (quien también se reconstruye como héroe no tradicional) aprende a amarla no por las convencionales razones de «belleza» y «virtudes femeninas», sino por su espíritu libre, determinación e inteligencia. Semejante *happy end* amoroso nunca hubiese sido posible en la vida real, debido a las férreas tradiciones socioculturales de la época y al lugar mismo donde se desarrolla la historia. No obstante, la introducción de este feliz desenlace ficcional se convierte en una válida y actualizada (re)construcción del canon.

¿Pedirle peras al olmo?

El propósito de este análisis es provocar a espectadores, realizadores e investigadores; instarlos a la lectura sintomática de estos textos filmicos decodificando la gramática audiovisual de la animación infantil desde una perspectiva de género. De nada vale intentar arrojarnos, idealistamente, contra los molinos de viento de la tradición, blandiendo irascibles la espada de la teoría de género. Esa actitud desmedida –aunque impulsada por causa justa– en la mayoría de los casos termina por conseguir el efecto contrario: el rechazo hacia la crítica del producto sexista o, aún más lamentable, hacia las propuestas artísticas renovadoras e inclusivas.

La estrategia primera debe centrarse en visibilizar esas visiones sexistas que pululan en la animación infantil, para concientizar tanto a quienes las producen como a quienes las consumen. Tampoco se trata de censurar el consumo audiovisual en edades tempranas, sino de privilegiar determinados productos con mejor factura y perspectiva de género, de promover el visionaje interactivo, en compañía de adultos informados que modulen y argumenten los aprendizajes sociales adquiridos a través de la pantalla.

La clave radica en SENSIBILIZAR (así, con mayúsculas), en desmontar paulatinamente estereotipos y creencias admitidos por años como verdades absolutas, con la certeza de que un día el olmo comenzará a dar peras.



Karina Paz Ernard (La Habana, 1981) Licenciada en Historia del Arte. Profesora de la Facultad de Artes y Letras (Universidad de La Habana) y de la Facultad de Arte de los Medios de Comunicación Audiovisual (Instituto Superior de Arte). Su línea de investigación está enfocada a la transversalización de los estudios de género en el cine y los medios audiovisuales.

1 La mayor parte de las ideas y datos contenidos en este texto fueron aportados por mis hijas Laura y Carolina (de cinco y siete años, respectivamente). Desde su ¿inocencia? infantil, y luego de haberles dado –con simples palabras– dos o tres herramientas de la teoría de género, hicieron los más increíbles análisis sobre las animaciones infantiles que consumen a diario. Yo apenas organicé las ideas y les di cierto «empaquetado teórico». Gracias a ellas por coescribir este texto conmigo.

2 Equiparada visualmente a la imagen de una rosa. Una vez más la mujer relacionada con las nociones clásicas de lo bello/delicado que la vinculan a la naturaleza. No resulta gratuito que sea Rosa, precisamente, el sobrenombre que le pondrán las hadas al ocultarla en la cabaña del bosque. Así como su nombre original, Aurora, que guarda similar connotación.

3 Aunque le acompañe un curioso duelo mágico entre las haditas sobre el predominio de los colores azul y rosa en el atuendo de Aurora (¿lucha entre la ruptura y la tradición?).

4 Pese a que el filme no es analizado en este texto, recordemos un caso como el de Quasimodo en *El Jorobado de Notre Dame* (Gary Trousdale y Kirk Wise, 1996), quien a pesar de ser el protagonista (hacedor y salvador dentro de esta historia épica), no logra el amor de la gitana Esmeralda. No solo eso, sino que ha de aceptar –sin conflicto alguno– la exclusión/marginación debido a su deformidad física (naturalización de la violencia simbólica). Así, termina cediendo (¿felizmente?) su lugar de galán a Febo, el joven de cuerpo y rostro perfectos, que no ha tenido ninguna intervención heroica dentro de la trama, pero cuya condición física le hace merecedor del amor de Esmeralda.

5 ¿Acaso esta trasmutación de la sartén en arma de combate posee algún cuestionamiento hacia el «deber ser» femenino? ¿Funciona como un portazo/sartenazo, a lo Henrik Ibsen?

6 Como ocurre en algunos filmes –no solo animados– donde la mujer ha de apropiarse de determinados elementos que la acerquen al estereotipo masculino, para lograr «empoderarse» y asumir roles tradicionalmente asignados a los hombres.

7 Hecho que alude a la necesidad de las mujeres, en muchos casos, de anular el modo en que desean asumir su identidad de género y su imagen externa en pos de alcanzar un lugar en el espacio público.

8 Doble transgresión del canon.

«Erick decide ir a vivir al fondo del mar con Ariel»

