

EL EMPODERAMIENTO FEMENINO EN LA
 NARRATIVA DE DISNEY: DE OBJETO DE DESEO EN
 ALADDÍN (JOHN MUSKER Y RON CLEMENTS, 1992)
 A COPROTAGONISTA EN ALADDÍN
 (GUY RITCHIE, 2019)

DRA. NEREA CUENCA ORELLANA
 DR. JAVIER MIRANDA GARCÍA
Universidad Rey Juan Carlos, España

RESUMEN

El presente trabajo revisa los arquetipos narrativos y las funciones que representan Jasmine y Aladdín en las dos películas del estudio Disney estrenadas en 1992 y 2019. Asimismo, al describir a los personajes narrativamente, descubrimos también características de su personalidad. Estos rasgos se perciben como positivos cuando los representan los protagonistas o personajes heroicos y con ello, se construye el ideal masculino o masculinidad hegemónica, como también se representa a la mujer ideal o la feminidad universal. Por tanto, a través del análisis cualitativo se busca determinar si se ha aumentado la participación de los personajes femeninos en la narración y en caso afirmativo, y cómo se produce en términos narrativos: a través de qué arquetipo, qué funciones desempeñan y cuál es su objetivo dramático.

A finales de los 70 y en la década de los 80 empezaron a introducirse cambios en la feminidad, tales como personajes femeninos protagonistas y activos en la narración. Los personajes masculinos sufrieron cambios en su forma de tratar las relaciones sociales, abandonando el ideal de héroe individualista y solitario para dejar paso a la imagen de la masculinidad triunfadora en el trabajo y las amistades, pero también capaz de mantener relaciones amorosas sólidas y sanas, e involucrándose en la familia como algo más que como mero *bread-earner*. Estos nuevos iconos representativos se abrieron paso también en el cine de animación. El público infantil ya no era tan inocente como en décadas anteriores y Disney decidió incorporar representaciones de las películas de acción real en sus proyectos.

PALABRAS CLAVE

Roles de género, cine, animación, representación femenina, representación masculina

INTRODUCCIÓN

Los estudios de género comenzaron con la segunda ola del movimiento feminista, que tuvo lugar en la década de los 60 en EEUU. Estos trabajos pretendían reivindicar la falta de igualdad entre la construcción social de lo masculino y la de lo femenino. A raíz de estas percepciones, la teórica de cine Laura Mulvey (1941-) revisó el ideal femenino en las representaciones cinematográficas y con su trabajo *El placer visual y cine narrativo* (1975) determinó la existencia de una infravaloración de la feminidad mientras la masculinidad se sobrevaloraba. Por su parte, la socióloga R. W. Connell describió la existencia de una masculinidad predominante o masculinidad hegemónica que todo varón debía seguir para ser considerado hombre. Ambos trabajos dieron pie a cambios en la representación de la feminidad y la masculinidad con públicos que buscaban sentirse representados en las películas.

Existen rasgos, comportamientos, formas de expresarse y sentir que regulan la sociedad generando una clara diferenciación entre quienes han nacido varones y quienes no. Por tanto, quien haya nacido hembra será considerada de género femenino, mientras que quien nazca varón será insertado en la masculinidad (López-Gómez y Güida, 2000, pp. 3 y 4). De esta forma, el género es una construcción social que organiza a ambos sexos en dos categorías claramente diferenciadas y estipula el papel social que cada género ocupa en la sociedad (Bogino Larrambebere y Fernández-Rasines, 2017, p. 6). La narrativa, como parte de la cultura que es, también participa en esta construcción: las narraciones, ya sean literarias o cinematográficas ayudan a que desaparezcan, se mantengan o se cambien modelos de conducta en función del sexo asignado a uno u otro personaje y a cómo se muevan dentro de la narración (Bustillo, 2013, p. 6).

El esquema narrativo más representado en Occidente es el conocido como *El viaje del héroe*. “Para comenzar con la acción y adentrarse en la aventura, el personaje principal abandona el hogar, por lo que se instaura una prohibición u orden, que alguien transgrede y el villano aprovecha para informarse sobre su víctima” (Cuenca Orellana, 2019, p. 89). En este viaje, el personaje principal, que gesta su heroicidad durante el

trayecto, se cruza con distintos personajes que le ayudan o le limitan en la consecución de sus objetivos narrativos. Estos personajes ocupan los mismos puestos y funciones. Christopher Vogler determinó siete tipos de arquetipos que define como héroe, mentor, sombra, guardián del umbral, heraldo, tramposo y figura cambiante (Vogler, 2002). “Las funciones de estos arquetipos describen las fases por las que el personaje principal desarrolla la acción, hasta alcanzar su madurez” (Cuenca Orellana, 2019, p. 89).

Gracias a los estudios de género desde finales de los 70 y los 80 y a trabajos como *El placer visual y cine narrativo* (1975) de Laura Mulvey y conceptos como masculinidad hegemónica propuesto por Raewyn Connell en 1985, emergieron nuevos papeles para los personajes masculinos y femeninos. *Alien* (Ridley Scott, 1979), *Terminator* (James Cameron, 1989) o *Armas de mujer* (Michael Nichols, 1988) son claros ejemplos de los cambios en la feminidad, donde el trabajo y la lucha física tienen cabida. Por su parte, *Fiebre del sábado noche* (John Badman, 1977) o *Kramer contra Kramer* (Robert Benton, 1979) nos presentaron los cambios en la masculinidad en el cine. Se construyó una masculinidad más familiar y cercana a las relaciones sociales. Los cambios no tardaron en llegar a las películas de animación, donde, lejos ya del tradicional héroe rescatador de princesa que se convierte en objeto de deseo como forma de heredar el trono del padre de la joven, surgió la posibilidad de dar una mayor visibilidad y participación narrativa a los personajes femeninos y una mayor sensibilidad a los personajes masculinos.

Fue a mediados de los 80 cuando Michael Eisner (1942 -) se puso al frente de la Disney y comenzó lo que se conoce como el Renacimiento de la animación (1989-1999). El director tenía experiencia en cadenas de televisión como la NBC, ABC o la CBS hasta que aterrizó en la Paramount Pictures, productora de películas de acción real donde revisó guiones y otros aspectos de la producción de éxitos de taquilla como *Fiebre del sábado noche* (John Badman, 1977), *Grease* (Randal Kleiser, 1978), *Indiana Jones: en busca del arca perdida* (Steven Spielberg, 1981) o *Superdetective en Hollywood* (Martin Brest, 1984) y consideró que, si se seguía la forma de escribir, dirigir y producir estos largometrajes en la

animación, se conseguiría atrapar al público infantil de nuevo y se dejaría de crear animación para los más pequeños puesto que los cambios en la animación atraerían a todas las edades.

A esto cabe añadir que el público infantil de la época ya no era tan inocente como en los años 40, 50 o 60. Los niños de los 80 y los 90 eran consumidores de televisión desde una edad muy temprana, por lo que las imágenes en las que se veían actos violentos y agresividad eran parte de su día a día. Por este motivo, películas llenas de inocencia como *Blancanieves y los siete enanitos* (1937) o *Robin Hood* (1967) no enganchaban a aquellos que entraban en la educación primaria y que buscaban más acción y movimiento. Disney siguió basándose en los cuentos de hadas, sin embargo, creó personajes con una mayor profundidad psicológica, donde el estereotipo femenino de ‘ángel del hogar’ y el estereotipo masculino de ‘chico amable’ necesitaban demostrar sus cualidades a través de la narración para convencer a un público cada vez más exigente. Sin olvidarnos de la influencia que estos productos audiovisuales ejercen en los espectadores, ya que Disney ha ejercido “(...) un gran poder simbólico ya que desde los personajes femeninos de esta industria se construye, acepta y normaliza el significado de ser mujer” (Aguado y Martínez, 2015, pp. 51 y 52). Y lo mismo ocurre en el lado de la masculinidad.

En 1989 comenzó el Renacimiento de Disney, aunque no es hasta 1991 cuando se da forma a los cambios en la masculinidad y la feminidad. En 1992, el estudio se animó a presentarnos un personaje masculino protagonista. *Aladdín* (John Musker y Ron Clements) cumplía a la perfección el cuento de *La Cenicienta* que Disney presentó en 1959 aunque, en este caso, desde el punto de vista masculino: chico humilde que conquista con su personalidad y forma de tratar a la hija del sultán, la joven Jasmine es una chica de las de la época de creación, que no está dispuesta a dejar que nadie decida su destino. En 2019, el estudio se anima a lanzar la versión de *Aladdín* en acción real y dirigida por Guy Ritchie, un director sin experiencia en contenido para público infantil donde Jasmine y Aladdín se adaptan al siglo XXI.

La Sirenita (John Musker y Ron Clements, 1989) fue la primera película que se estrenó en el Renacimiento de la animación (1989-1999). Pese a que aquí los cambios en el personaje masculino apenas se modificaron, la joven Ariel, protagonista de la película, vive su propio viaje de la heroína. Se enamora a primera vista del príncipe Éric y busca la manera de llegar hasta él, haciendo un pacto con la malvada Úrsula, a quien vende su voz a cambio de unas piernas para dejar de ser sirena y poder, así, acceder al mundo humano de su amado. Con esta actitud, la protagonista ya no espera sentada a ser rescatada como ocurría con sus predecesoras, tales como Blancanieves (1937), Cenicienta (1949) o Aurora en *La bella durmiente* (1959). Es la propia Ariel quien inicia un trayecto sin retorno a su mundo anterior, pero con el que demuestra que hay que luchar por lo que se quiere y deja claro que no está dispuesta a quedarse esperando a que su amado la conquiste. Sin embargo, en el clímax final es Éric quien lucha contra Úrsula. Con esta hazaña, el joven convence a Tritón, rey de los mares y padre de la joven, de que él es el mejor candidato para proteger y servir a su hija en el nuevo mundo.

Con personajes femeninos como Ariel, fue necesario darle una vuelta a la construcción de la masculinidad y ésta llegó de la mano de Bestia en *La bella y la bestia* (Gary Trousdale y Kirk Wise, 1991). Bestia, que se enfrenta al villano Gastón, un narcisista enamorado de sí mismo y amante de la caza que busca que la protagonista de la cinta, Bella, se convierta en su mujer ideal: una esposa que le adule. La joven no está por la labor de casarse y menos con el fanfarrón de Gastón, ella sueña con una historia de amor real, pero cae presa de Bestia, quien no la trata con respeto ya que vive amargado por el hechizo que le echó la bruja, pero poco a poco, la actitud de la joven cambia el comportamiento del héroe. Bestia se convierte en el ideal conocido como *new man* u hombre nuevo cuyo viaje del héroe es interior porque aprende, gracias a Bella, a escuchar, atender, respetar y conquistar con sus actos cotidianos a una Bella que descubre en él a un joven sensible, delicado, que le demuestra con cuidados y protección que se ha enamorado de ella.

En 1992 llega a los cines otra adaptación de una narración popular: *Aladdín*, (Ron Clements y John Musker) basada en los cuentos de *Las mil y una noches*. Jasmine es la hija del sultán de Ágrava y no piensa

casarse con quien le impongan, aunque el tiempo para decidir se le acaba en unos días, según las leyes. Un día, la joven se escapa del palacio y conoce en las peligrosas calles del Zoco al pillo Aladdín, un chico humilde que se enamora de ella a primera vista y la protege, sin saber que en realidad es la princesa. Aladdín descubre que la joven es la princesa de Ágrava y se da cuenta de que su historia de amor es imposible. Un golpe de suerte y la valentía que demuestra al entrar en una cueva para conseguir un tesoro para Jaffar, villano y consejero del sultán (padre de Jasmine) hace que el joven consiga una lámpara mágica y el genio le convierta en príncipe Alí, es así como se acerca a la chica, quien le reconoce. Tras la pedida de mano, Aladdín se da cuenta de que está mintiendo y reconoce que sus orígenes son humildes, pero que se ha hecho pasar por príncipe para conseguir la mano de la princesa, ella decide que él es el elegido.

El viaje del héroe del joven consiste aquí en que se acepte tal y como es para que todos vean su nobleza, puesto que es de esta manera cómo el sultán le cede la mano de su hija. Jasmine, en *Aladdín*, fue creada como una mujer que lucha por sus derechos. Un buen ejemplo de su autonomía se aprecia cuando irrumpe gritando que no es un premio mientras su padre, Jaffar y Príncipe Alí (Aladdín) discuten sobre el matrimonio de la joven (Finch, 2011, p. 237). A nivel narrativo, aunque Jasmine es el objeto de deseo del héroe, nos presenta avances a nivel narrativo porque es la primera que participa activamente en el enfrentamiento que tiene lugar en el clímax final contra el villano Jaffar.

A pesar de los avances en los personajes, tanto femeninos como masculinos durante el Renacimiento de la animación, hay autores que consideran que la evolución es insuficiente. Esta corriente de pensamiento que no aprecia cambios destacables en los personajes masculinos de Disney entre 1989 y 1999, puesto que defienden que el dominio, la autoridad y el poder siguen vinculados al género masculino, así como el desempeño de roles sociales prestigiosos (Del Moral Pérez y Bermúdez, 2004, p. 8). Según los autores que apoyan esta idea, Aladdín, Simba, Bestia y Eric (*Aladdín*, *El rey león*, *La bella y la bestia* y *La Sirenita*, respectivamente) se presentan, tal y como ocurre con los príncipes de *La Cenicienta*, *Blancanieves y los siete enanitos* o *La bella durmiente*, como

un grupo de varones interesados por casarse con mujeres bellas que están dispuestas a renunciar a su vida para contraer matrimonio con ellos. O lo que es lo mismo, los nuevos príncipes continúan dando vida al patrón de príncipe tradicional de cuento de hadas definidos como “(...) chicos guapos, ricos, nobles y fuertes siempre rescatan a las princesas que son maltratadas (...)” (Pacheco Mejía, 2007, p. 101).

La animación sigue en auge con la aparición del 3D, sin embargo, Disney vive unos años en los que sus personajes pierden profundidad. En 2009, con el estreno de *Tiana y el sapo* (Ron Clements y John Musker) volvemos a disfrutar de una joven trabajadora de Orleans que vive su propio viaje de la heroína y comienza una nueva etapa: el *Revival* de las princesas. Hay autores que señalan que el verdadero cambio en la imagen femenina llegó con Tiana (Itmeizeh, 2017, p. 20). Todas ellas vuelven al orden social establecido o lo que es lo mismo, vivir en pareja (Marrero, 2016, p. 24). Por este motivo, se cree que el verdadero cambio en la representación de la mujer llegó a Disney con *Tiana y el sapo* (Minor, 2014, p. 9). Tiana es clave en el cambio del estereotipo y las funciones de las princesas. La joven afroamericana, al igual que se busca la vida trabajando, “(...) se enfrenta a los peligros y dificultades sin esperar a ser rescatada por ningún hombre” (Mínguez, 2015, p. 51).

En el *Revival* se buscan nuevas imágenes de la masculinidad y la feminidad que capten la atención del público del siglo XXI. Ellas ya no solamente quieren decidir con quién casarse, sino que, en casos como *Frozen* (Chris Buck y Jennifer Lee, 2013) el amor romántico y heterosexual ya no es necesario para que la protagonista alcance su objetivo dramático: ser reina de Arandelle y en su caso, lo hace nada más cumplir la mayoría de edad sin necesidad de casarse. Elsa hereda el trono directamente de su padre. Anna, hermana de Elsa, se enamora de un joven que le acompaña en su viaje y le sirve de apoyo emocional hasta encontrar a su hermana: Kristoff. El joven, que no es príncipe, da vida a una imagen masculina actual etiquetada como *softman* con el que se define al chico corriente de hoy en día, quien “si no es rico, por lo menos que sea sensible” (Gómez Beltrán, 2017, p. 70).

En *Vaiana* (Ron Clements y John Musker, 2016) no surge el amor entre Maui y la heroína, es más, él es el ayudante o mentor de la joven heroína que logra liberar a su pueblo devolviendo el corazón a Tefiti. La Disney no está satisfecha con estos éxitos y se lanza a hacer remakes de adaptaciones como *Blancanieves*, *El libro de la selva*, *La bella y la bestia*, *Cenicienta* o *El rey león*. Es en este contexto de búsqueda de nuevos iconos masculinos y femeninos y tras veintisiete años después del primer estreno de *Aladdín*, llega a la gran pantalla una nueva versión. Aladdín sigue siendo el personaje principal, pero Jasmine gana protagonismo en la acción y es aquí donde comienza esta investigación.

Este capítulo compara a Aladdín y a Jasmine en las dos versiones del cuento estrenadas por el estudio Disney con el objetivo de hacer un repaso a los cambios incluidos en la masculinidad y la feminidad. Con este análisis se pretende determinar cómo las características que predominan en un icono masculino o femenino, roles de género y su papel en la narración varían con el paso del tiempo y se adaptan a las exigencias propias del momento de realización.

La metodología empleada para alcanzar los objetivos propuestos es cualitativa, para tal fin se ha establecido una ficha de análisis con las variables con el objetivo describir a los cuatro personajes de las dos películas elegidas. Comenzamos el análisis partiendo del Test Bechdel-Wallace (1985), una herramienta con la que poder medir la presencia de la feminidad en los productos audiovisuales. Alison Bechdel, creadora de la tira cómica *Dikes to Watch Out For*, introdujo en dicho proyecto una conversación entre dos chicas, basándose en una idea que Liz Wallace, amiga de Bechdel, había leído en *Rooms for One's Own* (Virginia Woolf, 1929). En dicha conversación, una de las protagonistas manifiesta que no acudirá al cine a ver nada que no siga tres requisitos: que aparezcan dos personajes femeninos, los cuales hablen entre sí y en dicha conversación no aparezca el interés amoroso que les despierta un hombre (Freitas, Rosenzvit y Muller, 2016, p. 35).

Esta herramienta es útil pero insuficiente para profundizar en el análisis de los personajes, por lo que nos adentramos en descubrir narrativa-

mente cómo se mueven los personajes masculinos y femeninos en la narración, para tal fin, tenemos en cuenta la obra de Christopher Vogler y la descripción que realiza de los arquetipos narrativos y sus funciones en la obra *El viaje del escritor* (2002).

Nos centramos en el viaje del héroe/heroína, puesto que, en la estructura narrativa conocida como el viaje del héroe, el personaje heroico puede ser representado por un personaje de género masculino o femenino (Domínguez Morante, 2015, p. 50). Se pretende, así, determinar qué personaje lleva el peso narrativo en una película más que en otra o si éste se reparte entre ambos personajes analizados en las dos películas analizadas.

2. METODOLOGÍA

La ficha de análisis que se ha utilizado es de elaboración propia, pero se ha desarrollado a partir de las obras *Cómo crear personajes inolvidables* de Linda Seger, 1991, *El viaje del escritor* de Christopher Vogler, 2002, *Estrategias de guión cinematográfico* de Antonio Sánchez-Escalonilla, 2001, *El libro del guión* de Syd Field, 1995 y el artículo de investigación Propuesta metodológica sobre análisis de personajes en el relato cinematográfico de Carlos Grossocordón, 2019.

Quadro 1. Tabla de análisis de los personajes

Variable	Aladdín 1992	Jasmine 1992	Aladdín 2019	Jasmine 2019
Género				
Mantiene una conversación con un personaje de su mismo género				
Dicha conversación es sobre:				
Arquetipo narrativo				
Funciones narrativas del arquetipo				
Objetivo dramático				
Arco de transformación				
Conflictos internos				

Fuente: Elaboración propia

Pasamos a revisar las variables para determinar cuáles son los elementos que se tienen en cuenta. Para comenzar, se presenta un análisis sobre personajes, teniendo en cuenta la definición de Chatman (1990, p. 135) que “considera al personaje como una unidad psicológica y de acción, que debe ser estudiada como una categoría narrativa individual, en el cual se combinan una serie de rasgos y características diferenciales que hacen único a este sujeto” (Grossocordón, 2019, p. 11).

Género: esta variable establece la división de los seres humanos en dos categorías claramente diferenciadas: género masculino si es varón o género femenino si es hembra.

Conversación con alguien de su propio género: se busca en ambas películas ese requisito del test Bechdel y se aplica a personajes masculinos y femeninos, para determinar cuáles son los intereses.

La conversación es sobre: con el objetivo de concretar cuál es su interés primordial en la narración, se presta especial atención a las conversaciones que el personaje en cuestión mantiene con alguien de su propio género. Tal y como el test Bechdel determina, la igualdad llega si la conversación entre dos personajes de género femenino no es sobre el interés amoroso que un hombre le despierta. Se busca aquí determinar la temática de las conversaciones.

Arquetipo narrativo: Vladimir Propp (antropólogo y lingüista ruso, 1895 - 1970) y Joseph Campbell (mitólogo, escritor y profesor estadounidense, 1904 - 1987) en sus respectivos análisis sobre los cuentos de hadas, leyendas, mitos y literatura infantil definieron los estadios por los que pasa el protagonista y con qué acompañantes, así como sus funciones, a lo largo de la aventura. Christopher Vogler (analista de guiones y guionista estadounidense que ha trabajado para la Disney, 1949 -) estableció un análisis a partir del trabajo de Campbell. En su libro *El viaje del escritor* (2002), el autor defiende la existencia de una serie de arquetipos que aparecen en las historias de aventuras (o El viaje del héroe): un héroe, una sombra (villano), un heraldo, un mentor, un tramposo, un guardián del umbral y una figura cambiante. Vogler matiza que cualquier personaje, independientemente de su raza, género o clase social puede representar alguno de estos arquetipos, e incluso, varios en una

misma historia. Es también Vogler quien defiende cómo a partir de estos arquetipos narrativos se diseñan los personajes de las películas, entre ellas, las de animación. Con arquetipo nos referimos a aquellos símbolos que ayudan al ser humano a pensar y a actuar en función de estas imágenes desde hace siglos. Según Carl Gustav Jung los arquetipos son una serie de imágenes universales relacionadas con las emociones y la conducta que la mente humana construye inconscientemente (Jung, 1998, p. 11).

Funciones narrativas del arquetipo: Antonio Sánchez-Escalonilla remarca en que todo héroe desempeña dos funciones clave: servir y proteger. Siguiendo la obra de Vogler, el autor señala que, precisamente, la palabra héroe viene del griego y su raíz hace referencia a ‘servir y proteger’. El análisis de guiones de Vogler determina que un personaje puede desempeñar distintas funciones narrativas, por lo que los arquetipos no son fijos durante toda la historia. “Durante el curso de una historia, un héroe procede en ocasiones de tal manera que reúne e incorpora la energía y los rasgos de otros personajes. Aprende de los personajes que lo rodean, y funde sus características hasta generar un ser humano completo que ha adoptado algo de todo aquél que se ha cruzado en su camino” (Vogler, 2002, p. 62). Por este motivo, Vogler indica que, más que del arquetipo, nos fijemos en las acciones y funciones que desempeña un personaje, así como en las facetas con las que el héroe compone su personalidad. Linda Seger también remarca esta idea, para ella, los personajes son fruto del contexto que les rodea. Asimismo, podemos encontrar personajes heroicos que no son el héroe de la acción.

Objetivo dramático: este término hace referencia a la motivación que tiene el personaje para ponerse en acción. Un personaje se involucra en la trama si se siente lo suficientemente motivado como para conseguir algo y en dicha consecución, los espectadores descubrimos qué quiere el personaje y por qué lo quiere, dejando entrever su personalidad.

Arco de transformación: los expertos utilizan este término para describir el cambio del personaje. Los cambios pueden ser de personalidad, actitud o de carácter.

Conflicto interno: es el choque que surge entre lo que piensa, lo que dice y lo que siente el personaje. “Un personaje puede tener conflictos con lo que debe hacer, lo que quiere hacer o lo que puede hacer” (Marcos, 2020). Así, el analista de guiones Syd Field defiende que a través de las conversaciones de los protagonistas, los espectadores descubriremos los conflictos internos de los personajes, puesto que en muchos casos, dichos personajes dicen algo diferente a lo que hacen y, en otros, son capaces de mostrar sus estados emocionales y peculiaridades a través de sus palabras.

3. RESULTADOS

Tras el visionado de ambas películas y el análisis de los personajes, la tabla queda de la siguiente manera:

Quadro 1. Tabla de análisis de los personajes

Variable	Aladdín 1992	Jasmine 1992	Aladdín 2019	Jasmine 2019
Género	masculino	femenino	masculino	femenino
Mantiene una conversación con un personaje de su mismo género	sí	no	Sí	sí (su doncella)
Dicha conversación es sobre:	Su deseo de tener un hueco en la sociedad y sus sentimientos por Jasmine		Contarle la verdad a la princesa Ser uno mismo	La situación de Ágrava y su deseo de servir a su pueblo
Arquetipo narrativo	Héroe	Princesa	Héroe	Heroína
Funciones narrativas del arquetipo	Salvar y proteger	Objeto de deseo de Aladdín Ayuda al héroe	Salvar y proteger	Salvar y proteger a su pueblo
Objetivo dramático	Conquistar a Jasmine	Casarse con quien ella elija y no quien su	Conquistar a Jasmine	Cuidar de su pueblo por sí misma

	Liberar al pueblo de la maldad de Jaffar	padre le imponga	Liberar al pueblo de la maldad de Jaffar	
Arco de transformación	Personalidad Actitud	Carácter	Personalidad Actitud	Carácter
Conflictos internos	Ser él mismo Ser un príncipe	Casarse por amor - enfrentarse con su padre	Ser él mismo Ser un príncipe	Ser sultana - casarse por amor

Fuente: Elaboración propia

Mientras que Aladdín está acompañado de Genio, quien se convierte en amigo, confidente y ayudante en ambas películas, Jasmine en 1992 solamente aparece acompañada de su mascota Rajá, aunque en la versión de 2019 cuenta con Dalia, una de las doncellas, con quien mantiene una relación de amistad. Es con Dalia con quien Jasmine habla abiertamente sobre su necesidad de sacar a los habitantes de Ágrava de la pobreza. Dalia insiste en que debe casarse y que el príncipe no es mala opción, pero sabe que se ha fijado en el chico del bazar (Aladdín). Podemos confirmar, así, que en la versión de 2019, la película cumple con el test Bechdel.

Mientras que en la versión de 1992, Jasmine es solamente una princesa objeto de deseo de Aladdín, si nos fijamos en la versión de 2019, la joven es toda una heroína capaz de salvar y proteger a su padre y a su reino. El arquetipo narrativo ‘héroe’ y el viaje que éste sufre no se ve alterado en ninguna de las dos películas. Llama la atención cómo el objetivo dramático de Jasmine sí cambia en la versión de 2019 si la comparamos con 1992. El objetivo dramático de Jasmine en *Aladdín* 2019 es convertirse en una buena sultana para lo que considera que hay que salir de palacio y pasear por su ciudad, con la idea de conocer la situación que están viviendo sus habitantes. Esto contrasta con el objetivo narrativo de la Jasmine de *Aladdín* 1992, puesto que ahí lo que le mueve a actuar es que no la casen con cualquiera.

Respecto al arco de transformación de los personajes, estos no varían en ningún caso. El carácter de Jasmine se dulcifica cuando se enamora de

Aladdín en ambas películas. En Aladdín 1992, Aladdín sufre un cambio en su personalidad (Genio le convierte en príncipe Alí, pero no se encuentra bien fingiendo algo que no es, por lo que el cambio no se mantiene al final) y también en su actitud (abandona la chulería para conquistar a la joven con su humildad). Lo mismo ocurre en 2019, pero aquí su cambio de actitud es ante la princesa. En el primer encuentro que tienen como príncipe Alí delante del sultán, el joven no parece saber cómo hablar con ella. Esto se debe a que se está haciendo pasar por una persona que no es.

Los conflictos internos varían en el caso de Jasmine, algo que no ocurre en Aladdín. En 1992, Jasmine acepta que tiene que casarse para heredar el trono de su padre, en 2019 ella vive convencida de que está preparada para ser sultana sin tener por qué tener a un varón a su lado. Lo que se mantiene inamovible es que en ambas películas será ella quien decida quién se convertirá en su esposo.

4. DISCUSIÓN

En las últimas tres décadas se ha producido un incremento de la representación de la feminidad en personajes protagonistas de las películas destinadas a todos los públicos. Disney no ha querido quedarse atrás y, a pesar de todas las críticas recibidas por parte de los estudios de género, ha buscado siempre adaptarse a las demandas de los espectadores. Sin duda, los 27 años que separan a las dos películas analizadas en esta investigación han dado para mucho en la representación de una masculinidad más amable, social y emocional y cerca de una feminidad que reivindica la igualdad en todos los sectores profesionales y en las relaciones amorosas heterosexuales.

Esto ha influido en la narrativa cinematográfica donde las princesas que quieren elegir a su amado y los héroes que buscan conquistarlas para así llegar al poder han ido dejando paso a personajes femeninos interesados por el poder y la política buscando el bienestar de aquellos a quienes van a liderar como parte de su gesta heroica, dejando entrever el ideal tradicional del cuidado y protección de los demás como rasgos femeninos inherentes y adheridos a la maternidad. Estos personajes femeninos de

hoy en día se enamoran de personajes masculinos heroicos capaces de escuchar, complacer y acompañar a sus amadas. Los personajes masculinos y femeninos cumplen con una profundidad psicológica con la que se alejan de la simplicidad estereotipada de los personajes de las primeras décadas de producción cinematográfica.

A través de Jasmine, quien pide a su padre ser sultana sin casarse, algo impensable según las leyes de Ágrava, se nos presenta la cuestión del empoderamiento femenino en *Aladdín* 2019. Queda así presente el reclamo de las mujeres para acceder a puestos de poder y demostrar que son tan válidas como cualquier hombre. Es así como se plantea la búsqueda de la igualdad de género en *Aladdín* 2019: gracias a que este discurso lo defiende un personaje femenino co-protagonista. Esto queda muy lejos del cambio de los personajes femeninos de la década de los 90 cuando solamente pedían ser ellas quien eligiera a su esposo. Aun con el avance que podemos apreciar, no podemos dejar pasar ciertos simbolismos patriarcales en ambas películas, Jasmine va acompañada de un tigre que es quien defiende a la joven. La idea de un acompañante, masculino, que proteja a la mujer de los peligros del mundo exterior, sigue presente. A esto cabe añadir que Jasmine no duda en perdonar la mentira de Aladdín en ninguna de las dos películas, algo, sin duda, que el sultán también está decidido a hacer porque considera que todo el mundo nos equivocamos alguna vez.

La secuencia de empoderamiento de Jasmine en *Aladdín* 2019 (canción que canta cuando Jaffar se convierte en sultán) deja ver su capacidad para luchar por la justicia y para que las mujeres se hagan oír ante los abusos de poder. Es justo en esa secuencia cuando la llevan presa, pero ella usa los sentimientos para hablar directamente al soldado que dirige a la guardia del palacio. Es así como Jasmine recuerda a Hakim quién es y cómo siempre ha sabido servir al sultán y a su pueblo. Es Hakim quien se niega a replegarse al nuevo sultán, pero Jaffar utiliza la magia negra para hacer daño al sultán y Jasmine cede a hacer lo que Jaffar desee.

En *Aladdín* 2019 como en 1992, es el héroe quien desenmascara a Jaffar. Aladdín representa la sinceridad, la humildad y el ideal del chico actual. Sí varían algunos matices, puesto que el ideal del chico actual que se nos

propone en Aladdín 2019 sigue la imagen del *softman* que Kristoff representó por primera vez en *Frozen* (2013). La lucha no es física, sino moral y emocional.

De hecho, la salvación, en este caso, vuelve a correr por parte de Aladdín, quien vuelve a su hogar tras ser desterrado por Jaffar. Aladdín aparece justo a tiempo para que su amada no se case con Jaffar: el rescate es, así, doble, por un lado, libera a Jasmine del tirano y también del malvado sultán, quien solo quiere casarse con la joven para que nadie le quite el poder. Con la ayuda de Genio, además, Aladdín acaba con la amenaza de Jaffar encerrándole en una lámpara: el clímax final lo resuelven dos personajes masculinos. Jasmine, además, consigue su propósito: su padre se da cuenta de que es toda una mujer y está preparada para ser sultana y para ser feliz junto al hombre que ella elija.

El viaje del héroe sigue siendo un esquema narrativo en auge, pero la forja heroica masculina ya no se limita al trabajo y las amistades, al rescate del objeto de deseo y a conseguir la fidelidad de la princesa. El trayecto que realizan los personajes de hoy en día se centra en los cambios internos, en las funciones narrativas que desarrollan hasta conseguir su objetivo dramático y en su manera de relacionarse con los otros en cualquier esfera. Los conflictos internos sirven para abrir paso a novedades en la representación de la masculinidad y la feminidad, buscando, cada vez más, una representación plural para un público cada vez más segmentado. El objetivo dramático femenino ya no se basa en encontrar a un esposo que le dé un final feliz o con el que poder reinar. Los nuevos personajes femeninos se interesan por temas impensables hace 3 décadas, aunque, en las historias actuales, la belleza como herramienta de conquista subyace como algo que parece vivir en el subconsciente de los espectadores.

5. CONCLUSIONES

Se ha evolucionado en la representación de la masculinidad y de la feminidad en el aspecto narrativo, algo que está presente a través del arquetipo narrativo que representan los personajes masculinos y femeninos, funciones, sus objetivos dramáticos, conflictos internos y arcos de

transformación. Estos cambios suponen a su vez una evolución en comportamientos y actitudes en ambos lados, acercándonos poco a poco a la igualdad en la representación, pero sin llegar a conseguirlo todavía.

Todavía queda mucho por representar en términos narrativos en cuanto a igualdad de género se refiere, pero el camino que empezó a finales de los '70 no ha finalizado. El público actual busca personajes con los que sentirse identificado y cuanto menos se separen los intereses laborales, sociales, emocionales y sentimentales según la representación tradicional de los géneros, más cerca estaremos de presentar y representar la igualdad sin etiquetas ni divisiones que desunen.

Concluimos este trabajo confirmando que la división de género no se ha eliminado en los arquetipos narrativos. Precisamente, con esta investigación reforzamos las palabras de Veissière:

“Gender archetypes usually describe worst-case and best-case ideal types of men and women. The archetypes propagate and promote moral stories about the kinds of men and women we should and should not be. Across cultures and throughout histories, these archetypes have proven to be highly similar” (Veissière, 2017, p. 6).

6. REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AGUADO PELÁEZ, D. Y MARTÍNEZ GARCÍA, P. (2015): Otro arquetipo femenino es posible: Interseccionalidad en 'Orange is the New Black', en Miguel Hernández Communication Journal, (6), pp. 261-280.
- BOGINO LARRAMBERE, M. (2017). Relecturas de género: concepto normativo y categoría crítica. La ventana, (45), pp. 158-185.
- BUSTILLO, M. (2013). Conocimientos y valores en el cine. Una propuesta para 6º de primaria. (TFG). Facultad de Educación de la UNIR. La Rioja: <https://reunir.unir.net/handle/123456789/1865>. Consultado el 16 de enero de 2019.
- CHATMAN, S. (1990). Historia y discurso. La estructura narrativa en la novela y el cine. Madrid, España: Ediciones Taurus.

- CUENCA ORELLANA, N. (2019). La construcción del género en las películas de Pixar Animation Studios entre 1995 y 2015: modelos de masculinidad, feminidad y relaciones entre personajes [Tesis doctoral, Universidad de Burgos]
- DEL MORAL PÉREZ, M. E. y BERMÚDEZ REY, M. T. (2004). La migración de las mujeres desde la narración literaria a las películas de animación de Disney. Universidad de Oviedo: Abacus en [http://abacus.universidadeuropea.es/xmlui/bitstream/handle/11268/2886/Esther%20del%20Moral.pdf? Sequence=1&isAllowed=y](http://abacus.universidadeuropea.es/xmlui/bitstream/handle/11268/2886/Esther%20del%20Moral.pdf?Sequence=1&isAllowed=y)
- DOMÍNGUEZ MORANTE, I. (2015). Pixar's new fairy tale brave: a feminist redefinition of the hero monomyth. *Revista de Estudios Norteamericanos* (19), pp. 49-66.
- FIELD, S. (1995). *El libro del guión*. Madrid, España: Editorial Plot.
- FREITAS, J., ROSENZVIT, S. y MULLER, M. (2016) Automatización del test de Bechdel-Wallace. *Ética y Cine Journal*, vol. 6, (3) pp. 35-40
- GÓMEZ BELTRÁN, I. (2017) Princesas y príncipes en las películas de Disney (1937 – 2013). Análisis de la modulación de la feminidad y la masculinidad. *Filanderas, Revista Interdisciplinar de Estudios Feministas* (2) pp. 53-74: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6234417>.
- GROSSOCORDÓN CORTECERO, C. (2019). Propuesta metodológica sobre análisis de personajes en el relato cinematográfico. *Comunicación y Métodos, Communication & Methods*, 1 (1), pp. 9-28. <https://doi.org/10.35951/v1i1.18>
- ITMEIZEH, M. a. (2017). The Evolution of Gender Roles and Linguistic in the Language Features of Disney. *Journal of Literature, Languages and Linguistics* 36.
- JUNG, C. G. (1998). *Arquetipos y lo inconsciente colectivo*. Barcelona, España: Paidós Ibérica.
- LÓPEZ, A. Y GÜIDA, C. (2002) Aportes de los Estudios de Género en la conceptualización sobre Masculinidad, artículo publicado en Muñiz A. (comp.) *Femenino – Masculino. Intervenciones teórico – clínicas*. <https://bit.ly/2ZavR6j>

- MÍNGUEZ LÓPEZ, X. (2012). Como las superheroínas se convirtieron en amas de casa: Pixar y los Increíbles. *Tejuelo* (13), pp. 88-101: <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/3804436.pdf>.
- MINOR, B. D. (2014). *Happily Ever After: Is Disney Setting Us Up? A Study on Disney Princesses and their Influence on Young Women and their Personal Love Narratives*. (Tesis). University of the Incarnate Word. San Antonio, Texas, Estados Unidos: <https://athenaeum.uiw.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1000>.
- PACHECO MEJÍA, E. E. (2007). El género en las cintas de Disney. *Temas Antropológicos: revista científica de investigaciones regionales*, 29 (1-2)
- SÁNCHEZ-ESCALONILLA, A. (2001) *Estrategias de guión cinematográfico*. Ariel.
- SEGER, L. (2000). *Cómo crear personajes inolvidables*. Barcelona, España: Ediciones Paidós Ibérica
- VEISSIÈRE, S. P. L. (2018) Toxic Masculinity in the age of #MeToo: ritual, morality and gender archetypes across cultures, *Society and Business Review* (10). DOI: 10.1108/sbr-07
- VOGLER, C. (2002). *El viaje del escritor. Las estructuras míticas para escritores, guionistas, dramaturgos y novelistas*. Madrid, España: Ma Non Troppo: <http://bit.ly/3dchMgH>