



Tipo de documento: Tesina de Grado de Ciencias de la Comunicación

Título del documento: Infancias en disputa : representaciones de género en Antiprincesas

Autores (en el caso de tesis y directores):

Gisele Alessi

Carolina Duek, tutora

Datos de edición (fecha, editorial, lugar,

fecha de defensa para el caso de tesis): 2021

Documento disponible para su consulta y descarga en el Repositorio Digital Institucional de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Buenos Aires.
Para más información consulte: <http://repositorio.sociales.uba.ar/>

Esta obra está bajo una licencia Creative Commons Argentina.
Atribución-No comercial-Sin obras derivadas 4.0 (CC BY 4.0 AR)



La imagen se puede sacar de aca: https://creativecommons.org/choose/?lang=es_AR





UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES
FACULTAD DE CIENCIAS SOCIALES
CARRERA DE CIENCIAS DE LA
COMUNICACIÓN
Tesina de grado

Infancias en disputa
Representaciones de género en *Antiprincesas*

Tesista: Gisele Alessi
DNI: 33113261
1539190191
gisele216@hotmail.com

Tutora: Carolina Duek
duekcarolina@gmail.com

2021





ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	2
<i>Antiprincesas</i> , origen y alcance	5
CAPÍTULO I. CONCEPTOS CENTRALES	10
1.1. Medios de comunicación	10
1.2. Industrias culturales. El conglomerado <i>The Walt Disney Company</i>	12
1.3. Género	15
1.3.1. Estereotipos de género	19
1.4. Infancias	21
1.4.1. Infancias en perspectiva de género	23
1.5. Anti ¿qué?: <i>Princesas Disney</i>	24
CAPÍTULO II. REPRESENTACIONES: ESTEREOTIPOS DE GÉNERO COMO PUNTO DE PARTIDA	28
2.1. En un pueblo muy muy cercano	29
2.2. (Anti) Espejito Espejito	32
2.3. "Shh" hacen las lechuzas	40
CAPÍTULO III. TENSIONES: LAS INJUSTICIAS COMO MOTOR DE CONFLICTO Y LA SORORIDAD COMO MODO DE ACCIÓN	44
3.1. Rebeldes con causa	45
3.2. Anti mandatos y poder	49
3.3. El ejercicio del poder en la sororidad	54
CAPÍTULO IV. RESOLUCIONES. LA DESGRACIA COMO FINAL POSIBLE	61
4.1. Comieron perdices	62
4.2. La muerte no es tabú: femicidio, suicidio y tragedia	66
CONCLUSIONES	72
BIBLIOGRAFÍA	78

En esta tesina abordo las representaciones de género en productos para niños y niñas: cómo se construyen los personajes, sus tensiones y formas de resolución. Para explorar esta problemática, tomo como objeto de estudio la colección de libros *Antiprincesas* de Editorial Chirimbote. Se trata de una serie de doce libros para niños y niñas, de entre seis y doce años, con mujeres latinoamericanas como protagonistas. Aparece en 2015 en un contexto caracterizado por el surgimiento del movimiento colectivo *Ni una menos* que adquirió una importante visibilidad en la agenda pública y mediática. Este movimiento tiene como premisas la conciencia y crítica de la situación de desigualdad de las mujeres, la deconstrucción de los sentidos patriarcales y la orientación de las políticas públicas con perspectiva de género. Manifiesta el hartazgo por la violencia machista y los femicidios y expresa, así, una extensa lucha por la igualdad de género.

El análisis de género es una dimensión crucial de esta tesina, en tanto categoría construida en un momento histórico y social determinado. Cuáles son los géneros, cómo se caracterizan y manifiestan en determinados roles son construcciones naturalizadas. En este trabajo abordo tales representaciones de género, las formas de feminidad que se privilegian en las protagonistas de *Antiprincesas*: ¿cuáles son las construcciones de sentido en torno a ellas? ¿En qué rol son representadas? ¿Cómo aparece el ejercicio del poder (de decisión, de elección, de dirección, de creación)? ¿De qué manera se articula la cuestión del género con los núcleos de pertenencia? La incorporación de los roles de género socialmente contruidos se inicia en la niñez, cuando a través de la socialización se aprende cómo relacionarse con el mundo. Por eso, en este análisis busco comprender el modo en que las *Antiprincesas* se dirigen a los niños y las niñas y qué caracterizaciones ponen de manifiesto.

Elegí esta colección como objeto de estudio porque tiene un alcance significativo en el público infantil (ver apartado “*Antiprincesas*, origen y alcance”) y se

presenta, ya desde su nombre, como una opción distinta a los personajes tradicionales y con presencia mediática fuerte. Promete, en una primera mirada, nuevas formas de representación de las heroínas, que recorro en este trabajo para indagar cómo se despliega su producción. Las “Anti” se oponen a las clásicas princesas de los cuentos dentro de un ecosistema comunicacional infantil hegemonizado por Disney, la empresa de medios líder a nivel mundial. Abordo en este trabajo, cómo se da esa oposición y qué intertextualidades se observan. ¿Cómo se refiere al universo tradicional de Disney? ¿Cómo lo representa? ¿Y qué sucede con las últimas princesas, en apariencia “rebeldes”?

Por lo tanto, busco comprender la forma de feminidad que *Antiprincesas* privilegia en las mujeres que protagonizan sus historias y cómo establece un diálogo con las últimas y clásicas princesas de Disney. En tanto concibo que el sentido no se produce de una única forma, sino que hay relaciones de disputa de esa producción, “la feminidad no sólo viene a significar cosas distintas a través del tiempo sino también dentro de cualquier momento histórico habrá conflictos acerca del significado de la feminidad” (Hollows, 2000). Para analizar esos significados me enfoco en la representación de las tensiones que desatan los conflictos centrales. Hay algo que moviliza a las mujeres a actuar: ¿qué las enoja? ¿Cómo se presentan los conflictos? ¿Cuáles son las tensiones que organizan los relatos? ¿Con qué atributos se relacionan? ¿Cómo se resuelven? La **hipótesis** principal es que el conflicto en las *Antiprincesas* se representa en las tensiones con las injusticias sociales, mientras que las últimas princesas de Disney son representadas en situaciones de desobediencia frente a sus padres. En ambos casos, las tensiones implican una ruptura respecto a la sumisión que caracteriza a los personajes clásicos de Disney y se articulan con su ubicación en espacio y tiempo como sujetos sociales, con las expectativas que diferentes colectivos proyectan sobre ellas y con las representaciones sociales que sólo tienen sentido si se entienden dentro del contexto en que fueron producidas.

El **objetivo general** de esta investigación es abordar los modos a través de los cuales se representan las tensiones en la colección *Antiprincesas* y cómo esas representaciones dialogan y discuten con las clásicas y las últimas princesas de Disney. Se trata, en suma, de trabajar sobre las intertextualidades que son indispensables en esta tensión (la colección se llama *Antiprincesas*), las rupturas que exhibe o intenta desplegar y las continuidades narrativas, históricas y de dinámicas entre personas y personajes que se establecen en cada uno de los materiales que componen el corpus. Los **objetivos específicos** son: analizar cómo se representan las luchas de esos personajes y el ejercicio de poder, rastrear tópicos recurrentes y comprender la causa, forma de expresión y desenlace de las tensiones.

La investigación es cualitativa, basada en el análisis textual y de las imágenes de los libros de *Antiprincesas* y del lenguaje cinematográfico de las películas de Disney. Busco explorar los modos de caracterización, las representaciones estéticas de las protagonistas y las expresiones y adjetivaciones predominantes, así como el posicionamiento de *Antiprincesas* en la cultura infantil. No se trata de un trabajo de comparación entre los productos de Chirimbote y Disney, sino que *Antiprincesas* se opone ya desde su título a ese universo, a determinados estereotipos de género, por lo que es necesario atender esa referencia y analizarla.

El foco, en este sentido, está puesto en el diálogo que se establece, en la caracterización de las princesas a las que se opone y en cómo las heroínas latinoamericanas se construyen a partir de esa oposición. El corpus abordado son las once *Antiprincesas*: Frida Kahlo, Violeta Parra, Juana Azurduy, Clarice Lispector, Gilda, Alfonsina Storni, Evita, *Antiprincesas de Plaza de Mayo*, Susy Shock, María Remedios del Valle, Micaela García; y, *Antiespejito. Guía para ser*

una antiprincesa; en los diversos soportes en los que se difunde el contenido: libros, sitio web y redes sociales. También forman parte del análisis las doce películas de la submarca *Princesas Disney*, el sitio web y redes sociales: *Blancanieves*, *Cenicienta*, *Aurora (La Bella Durmiente)*, *Ariel (La Sirenita)*, *Bella (La Bella y la Bestia)*, *Jazmín (Aladín)*, *Pocahontas*, *Mulán*, *Tiana (La princesa y el sapo)*, *Rapunzel (Enredados)*, *Mérida (Valiente)* y *Moana*.

La selección de este corpus busca dar cuenta de la variedad de las heroínas protagonistas que, a pesar de sus orígenes y campos de acción diversos, tienen características y rasgos comunes que las convierten en *Antiprincesas*. En tanto estas protagonistas se constituyen en una oposición, es necesario incluir como corpus de análisis a las princesas de las que, en su representación, se diferencian. Así entran en escena las clásicas princesas de Disney (*Blancanieves*, *Cenicienta*, *Aurora*) que, a pesar de haber aparecido por primera vez hace más de ochenta años, aún están vigentes en el imaginario y ecosistema comunicacional infantil. También las protagonistas de las películas más recientes forman parte del corpus ya que se producen en la misma época que los libros de Chrimbote. En este sentido, me interesa indagar si las oposiciones se dan sólo respecto a las representaciones clásicas y qué rupturas y/o continuidades se despliegan en relación a las últimas princesas.

***Antiprincesas*, origen y alcance**

Antiprincesas es el primer producto de Chirimbote, una editorial autogestiva creada en 2015 por la escritora Nadia Fink, el ilustrador Pitu Saá y el periodista y diseñador Martín Azcurra. La primera edición de *Antiprincesas* se publica en el contexto de aparición en el espacio público y mediático del movimiento *Ni una Menos*. Este colectivo feminista irrumpió con la consigna “Ni pandemia, ni flagelo:

patriarcado” y buscó instalar nuevas demandas en la agenda pública y profundizar las existentes, tales como la campaña por el aborto legal, seguro y gratuito, las brechas salariales, el amor romántico y el lesbodid (Alcaraz y Frontera, 2018). Chirimbote, en su sitio web, asocia su aparición con este contexto:

“Las *Antiprincesas* surgieron con mucha fuerza, en un momento donde las mujeres salían a la calle a decirle basta a las violencias, que es un fenómeno que cada vez es más fuerte y masivo”.

Es un producto cultural vinculado fundamentalmente a este marco socio histórico y que, luego analizaré, cimienta sus representaciones sobre el manifiesto de este movimiento.

Los números iniciales fueron co-editados con *Revista Sudestada*. Luego, algunos fueron editados únicamente por Chirimbote y, otros, junto a editoriales independientes como El Colectivo, Muchas Nueces, Ternura Rebelde y Agencia Presentes. En 2016 se constituyeron como cooperativa de trabajo y comenzaron a aliarse a editoriales de otros países para difundir allí sus contenidos: Perú, Chile, Uruguay, Brasil, Bolivia, Ecuador, México, Costa Rica, Colombia, Puerto Rico, Cuba, USA, Portugal, España, Italia y Turquía.

Luego de los productos iniciales, la editorial publicó otros títulos: *Pendeja. Diario de una adolescente trans*, *Yo pregunto. Educación Sexual desde los primeros años*, *ESI para chiques*, *Feminismo para jóvenes*, *Infancias libres*, *Ni una menos para los primeros años*, *Anti Cenicienta*.

La colección
Antiprincesas
recupera la biografía
de mujeres
latinoamericanas que
tienen un origen y/o
expresión en el
campo popular:



luchas sociales, política, arte y pensamiento crítico.

En cuanto a la oposición a Disney, Nadia Fink manifiesta que la colección no rechaza a ese universo, sino que se presenta como una opción alternativa: “*Antiprincesas* para que haya nuevos espejos en donde (los niños y las niñas) puedan mirarse” [1].

En su sitio web, Chirimbote sostiene que “la industria cultural dominante no comprende las inquietudes de una nueva generación de chicas y chicos” y que es esta editorial la que viene a “darles una alternativa más real, que pudiera hacerlas sentir más libres e independientes” frente a la única referencia de “las princesas Disney”.

El diseño contempla la lectura digital predominante en la infancia, con ilustraciones, ventanas y recuadros que invitan a un recorrido dinámico. Algunas ediciones de los libros son producidas en colaboración con escritores vinculados a la temática tratada. Al final de cada número, incluye actividades para hacer en las escuelas, las casas u organizaciones sociales, como disparadores para continuar la reflexión.

[1] Entrevista a Nadia Fink en Programa “Caminos de tiza” (2015), de la Televisión pública.

Antiprincesas se difunde en diversos soportes:

- Libros: Frida Kahlo, Violeta Parra, Juana Azurduy, Susy Shock, Alfonsina Storni, Evita, Gilda, Clarice Lispector, Plaza de Mayo, María Remedios del Valle, Micaela García, *Liga Antiprincesas 1, 2 y 3*, *La tríada sin coronita* y *Antiespejito, guía para ser una antiprincesa*.
- Sitio web: contiene imágenes y dibujos enviados por los niños y actividades para descargar, como los dibujos de las *Antiprincesas* para colorear.
- Blog: con notas de opinión, crónicas y noticias acerca de las temáticas abordadas por la editorial.
- Redes sociales: Facebook, Instagram, YouTube.
- Podcast (audiolibros): Spotify y SoundCloud.
- *E-shop*

Los libros son de tapa blanda, de tamaño 21 x 21 cm, con ilustraciones a color y de aproximadamente 24 páginas. El precio de las ediciones clásicas es de \$250 [2] y la tirada de cada edición es de 3.000 ejemplares, con una venta total de 100.000 libros. El número de Frida Kahlo es el más vendido hasta el momento y supera la impresión promedio. Respecto a los podcasts, en Spotify alcanzan las 100.000 reproducciones.

[2] Precio al 21/05/2020 en librerías y en la tienda online de la editorial: <https://tienda-chirimbote.mercadoshops.com.ar/>. Como referencia, Federico no presta es un libro infantil con un costo de \$499 (<https://www.cuspide.com/9789500708524/Federico+No+Presta>).

Un producto de Disney de similares características, Coco, tiene un precio de \$480 (https://articulo.mercadolibre.com.ar/MLA-772151783-coco-disney-libro-_JM#position=25&type=item&tracking_id=87420643-f6f3-47a1-a9bc-5dc8c8a15233).

De acuerdo a esta rápida comparación, Chirimbote ofrece un producto económico entre las alternativas del mercado de libros infantiles.

Este trabajo está organizado en cuatro capítulos. En el primero recorro los **conceptos claves** (medios de comunicación, ecosistema comunicacional, industria cultural, representaciones, género, estereotipos y sororidad) que articulan la investigación. Luego, analizo las **representaciones** de las *Antiprincesas* a partir de una oposición; es decir, las intertextualidades con las *Princesas Disney* (tradicionales y nuevas). En el tercer capítulo abordo la problemática del conflicto a partir de las **tensiones** que organizan los relatos (el rol de los deseos, el poder y la sororidad) y, por último, desarrollo los modos de **resoluciones** de las historias (¿Anti final feliz?).

Conceptos centrales

1.1. Medios de comunicación

El análisis de los medios de comunicación es central en esta investigación, dado que abordo las representaciones de género en *Antiprincesas*, una colección de libros que se opone explícitamente a las caracterizaciones de las princesas protagonistas de Disney, el medio de comunicación líder a nivel mundial en la industria del entretenimiento. En el entramado de la comunicación social, los medios de comunicación, en tanto “red de significaciones compartidas por los sujetos” (Rincón, 1995: 8) y (re) productores de imágenes del mundo, constituyen un espacio central de circulación de sentidos sociales, dado su alcance, su poder simbólico y su legitimación. Los medios de comunicación son, según Hall (1997) “aparatos ideológicos” social, económica y técnicamente organizados que producen discursos y tienen, por tanto, un rol decisivo en la cultura. Siguiendo al autor, desempeñan algunas funciones culturales centrales:

- la construcción del conocimiento social a partir de las imágenes acerca de las realidades;
- que lo/as espectadore/as se encuentren en esas imágenes: estilos de vida, léxicos, ideologías;
- unir y organizar lo representado

Así, los medios de comunicación codifican mensajes (construyen acontecimientos como símbolos) que son decodificados por las audiencias según sus propias condiciones sociales y materiales. Es decir, los medios codifican los mensajes pretendiendo que sean decodificados desde una lectura preferente dentro del marco de referencia hegemónico, aunque ello no siempre ocurra, ya que puede haber decodificaciones negociadas o, incluso, contra hegemónicas porque los productos massmediáticos se enmarcan en contextos que los exceden, en

entramados socioculturales y económicos en los que circulan diversas construcciones de sentidos. Así, y en el marco de este trabajo, es importante destacar que sobre las representaciones de género aquí abordadas hay múltiples disputas, negociaciones, continuidades y rupturas que implican comprenderlas en su contexto de producción y en relación con otras representaciones en circulación.

Tal como señala Ford (2001: 148), el análisis de los medios es transdisciplinario, “el campo se constituye en sus formas de producción y recepción, en sus genealogías históricas, sus retóricas, sus verosímiles, sus relaciones con saberes y contextos, sus sistemas de construcción de sentido, sus relaciones con la interacción simbólica y la comunicación no verbal”. En este cruce con otras producciones de sentido, las visiones del mundo representadas por los medios generalmente son reconocidas como no arbitrarias y en ello reside su poder simbólico (Bourdieu, 2000b). Esto es, las relaciones de comunicación son además relaciones de poder en las que los agentes protagonistas de esas relaciones luchan simbólicamente por imponer la definición del mundo social conforme a sus intereses. El poder simbólico “depende del poder material o simbólico acumulado por los agentes” (Bourdieu, 2000b: 3) y es ello lo que los ubica en un rol central en la generación de los imaginarios sociales. Además, el crecimiento de la industria de los medios, la información y la cultura como sectores económicos hizo que muchos de ellos se convirtieran en grandes holdings, por lo que su poder material, en términos de Bourdieu (2000b) se vio acrecentado. Disney es uno de estos casos, en tanto “imperio global” (Ford, 1999) construido principalmente durante la década del ‘90 y aún en expansión.

1.2. Industrias culturales: el conglomerado *The Walt Disney Company*

The Walt Disney Company es la empresa mundial líder en la industria del entretenimiento. Por ello, es necesario comprender sus características, dimensiones y alcance. Fue creada en 1920 como un estudio de dibujos animados y a partir de ahí comenzó su expansión así otros formatos, canales y rubros. Actualmente, conforma un conglomerado de medios que ofrece servicios diversificados: cine, televisión, música, radio, teatro, *merchandise*, juegos y parques de diversiones [3]. Según Forbes, en 2019 Disney se ubicó entre las 10 empresas más valiosas del mundo, con un valor de 52.200 millones de dólares. En los últimos años la compañía adquirió importantes productoras y canales de televisión que hicieron que duplicara sus ingresos y creciera un 500% en valor. En noviembre de 2019 lanzó la plataforma Disney+ que, según Forbes [4], aporta hasta el 20% de los ingresos de la compañía.

La conformación de este medio, y en particular la fusión con la cadena de televisión y radio norteamericana ABC, es considerada por Ford (1999) como uno de los fenómenos económicos y culturales más importantes de fines del siglo XX. En lo económico porque esta fusión la convirtió en una de las empresas de medios más poderosas del mundo y en lo cultural porque marca el inicio de la “sociedad del infoentretenimiento” (Ford, 1999: 110). Una fusión no solo económica sino también simbólica: el cóctel de información y entretenimiento, en

[3] El mapa de medios de *The Walt Disney Company* disponible en https://storage.googleapis.com/titlemax-media/1c8ace8f-every-company-disney-owns-13_pageversion-lg.jpg incluye: Walt Disney Studios (Walt Disney Pictures, Pixar Animation Studios); Marvel (Marvel Entertainment, Marvel Studios); Fox Entertainment Group (20th Century Fox, National Geographic Partners, Fox Sports Media Group); Parques de diversiones y productos (Disneyland Resort, Disney Store, Disney Vacation); ABC Entertainment Group; ESPN; Disney Television Group (Disney Channel, A&E Networks, History Channel, ABC News); Disney Theatrical Group; y, Disney Music.

[4] De esta forma, Disney ingresa al negocio del *streaming* y compite con plataformas con un alto nivel de penetración como Netflix.

el que se mezclan temas trascendentales con otros banales, macabros o escandalosos que son comunicados desde la serialización y con foco en lo emocional. La industria cultural transforma así a la información en “commodities” (Ford, 1999: 112). Es la producción permanente, en serie, masiva y estandarizada lo que permite caracterizar a Disney como una industria cultural. Las necesidades del mercado cultural son satisfechas, en lugares diversos, por “productos standard” (Adorno & Horkheimer, 1988: 1) fabricados con la misma organización y planificación que el resto de las industrias. Sus películas, programas, obras de teatro y juegos son mercancías producidas con la misma “racionalidad técnica (...) que la fabricación de coches en serie” (Mattelart, 1997: 54), es la reproductibilidad mecánica y estereotipada de la cultura. El incentivo al consumo y la artificialidad son rasgos de esta industria que constituyen lo que Bryman (2002 citado en Marí Saez, 2016) denomina la “disneyficación”, un proceso mediante el cual las características que rigen los parques temáticos pasan a dominar cada vez más sectores de la sociedad. La puesta a disposición del repertorio de *merchandise* Disney a lo/as consumidore/as está destinada a satisfacer la materialización de las ilusiones generadas con la exposición espectacular de sus productos (Córdoba y Ordoñez, 2009:39). Esta industria, expresión del capitalismo, completa la lógica de la producción en serie y estandarizada del tiempo libre y la diversión, lo que implica abordar los sentidos que contienen sus productos.

En tanto las industrias culturales “tienen un rol central en la conformación de imaginarios sociales” (Justo Von Lurzer, Spataro y Vazquez, 2010: 5) y el conglomerado Disney es hegemónico dentro de los medios de comunicación infantiles, es preciso atender qué significados ponen en circulación en sus

productos respecto a las representaciones de género.

Hablar de “**representaciones**” para referirse a las construcciones de las imágenes mediáticas implica entender este proceso como una “estructura compleja de relaciones” (Hall, 1980: 129) en lugar de una transmisión lineal entre emisor-mensaje-receptor. En este proceso, hay dos sistemas de representación relacionados: por un lado, la cultura en tanto trama de sentidos compartidos y, por el otro, un lenguaje en común, el conjunto de signos que nos da la capacidad de representar e intercambiar sentidos. La combinación de estos sistemas genera una representación que se construye en dos momentos distintos, cada uno de ellos con características específicas, pero relacionados y articulados: la codificación y decodificación (Hall, 1980). El sentido, por lo tanto, es histórico, múltiple y construido. El mensaje es producido a partir del empleo de códigos y decodificado dentro de las prácticas sociales sin que ninguna instancia determine a la otra. Por lo tanto, el sentido no es algo dado sino que es un producto histórico y cultural, es construido y “el resultado de una práctica significativa” (Hall, 1997: 453). Más allá de los sentidos dominantes en un momento histórico determinado, hay siempre en disputa diversos significados. ¿Qué sucede con los sentidos que circulan en *Antiprincesas*, una colección de libros con un consumo significativo dentro del público infantil local, y que discute permanentemente con las representaciones de una industria cultural consolidada y en constante expansión como Disney? El punto central de la discusión reside en que la editorial se proclama como la encargada de representar a las “mujeres reales”, como si existiera la posibilidad de establecer un modelo verdadero de género (Von Lurzer, 2015). Para profundizar, abordo en esta investigación el modo en que se construye sentido sobre las tensiones que desatan los conflictos en *Antiprincesas*, en sus oposiciones y en cómo estos se articulan en representaciones de género.

1.3. Género

Scott (1996), historiadora estadounidense, fue una de las primeras en sistematizar la noción de género describiéndola como una forma primaria de relaciones significantes de poder que se construye a partir de una serie de elementos: los símbolos culturalmente disponibles; los conceptos normativos expresados en doctrinas religiosas, educativas, científicas, legales y políticas; las instituciones; y, la identidad subjetiva. Esta descripción da cuenta de que el género remite a los rasgos y roles socialmente contruidos. Gamba (2008) señala las principales características y dimensiones de la noción de género:

- es una relación social (porque descubre las normas que determinan las relaciones entre mujeres y varones);
- es una relación de poder (porque remite al carácter cualitativo de esas relaciones);
- es una relación asimétrica; en general se configuran relaciones de dominación masculina y subordinación femenina;
- es abarcativa (alude, además de las relaciones entre los sexos a otros procesos sociales: instituciones, símbolos, identidades, sistemas económicos y políticos);
- es transversal (son relaciones que atraviesan todo el entramado social, articulándose con otros factores como la edad, estado civil, educación, etnia, clase social);
- es una propuesta de inclusión (porque las problemáticas que se derivan de las relaciones de género sólo podrán encontrar resolución en tanto incluyan cambios en las mujeres y también en los hombres);
- es una búsqueda de una equidad en el ejercicio del poder (poder crear, poder saber, poder dirigir, poder disfrutar, poder elegir).

Así, la concepción de la mujer no es una categoría universal y estática, sino una construcción histórica. El género es una definición sociocultural que atribuye, en un momento determinado, roles a hombres y mujeres. “La feminidad no sólo viene a significar cosas distintas a través del tiempo sino también dentro de cualquier momento histórico habrá conflictos acerca del significado de la feminidad” (Hollows, 2000: 25). Lo que significa ser mujer en un momento histórico determinado no se reproduce automáticamente sino que, en términos de Segato (2014: 15) “lo hace mediante un repetitivo ciclo (...) que estructuralmente organiza la relación entre los status relativos de poder y subordinación representados por el hombre y la mujer como íconos de las posiciones masculina y femenina”.

En ese entramado, los medios de comunicación, en tanto generadores y reproductores de sentidos, desempeñan un importante rol en la construcción social de la imagen de la mujer. Peker (2018), periodista e integrante del colectivo *Ni una menos*, sostiene que los medios masivos de comunicación están cargados de estereotipos sexistas y que las mujeres, tanto como sujetos protagonistas de las noticias como presentadoras de las mismas, tienen una presencia menor que en el caso de los hombres. Esta situación se da también en los anuncios publicitarios, donde solo el 3% muestra a las mujeres como profesionales, mientras que en el 97% de los casos el rol femenino es secundario [5]. De acuerdo a su análisis, la paridad en el cine tampoco está alcanzada, ya que “sólo tres de cada diez personajes de película son mujeres” (Peker, 2018: 109) y apenas el 23% son protagonistas. Detrás de cámara la situación se repite: en la industria del espectáculo a nivel mundial, el 79% de los directores son

[5] Datos que Peker (2018) recupera del Primer Estudio de Seguimiento sobre las Actitudes Vinculadas a la Igualdad de Género de Unilever junto con ONU Mujeres, realizado en 25 mercados y publicado por Comunicación para la Igualdad.

hombres [6]. En esta relación, la posición de la mujer se ubica en una situación de desigualdad respecto a las condiciones masculinas en los accesos a los puestos de poder, los salarios, las posibilidades de educación y participación en la ciencia y las decisiones sobre el propio cuerpo, entre otras. En términos de Bourdieu (2000a: 22), “el orden social funciona como una inmensa máquina simbólica que tiende a ratificar la dominación masculina en la que se apoya: es la división sexual del trabajo, distribución muy estricta de las actividades asignadas a cada uno de los géneros, de su espacio, su momento, sus instrumentos; es la estructura del espacio, con la oposición entre el lugar de reunión o el mercado, reservados a los hombres, y la casa, reservada a las mujeres”. El orden masculino no solo se inscribe en las cosas, sino también en los cuerpos, enseñándole a las mujeres cómo comportarse con su cuerpo. Así, “se legitima una relación de dominación inscribiéndola en una naturaleza biológica que es en sí misma una construcción social naturalizada” (Bourdieu, 2000a: 37).

La histórica lucha por los derechos de las mujeres busca terminar con esa situación de disparidad. Barrancos (2018) recorre los períodos de feminismo que se iniciaron en el siglo XIX con el reclamo por la igualdad jurídica y el derecho al voto y a la educación. La segunda ola (1960-1980) estuvo marcada por la agenda de la “desbiologización” de la diferencia sexual y la aseveración de que “lo personal es político”, mientras que la tercera etapa (1980 a la actualidad) de la lucha contra la dominación patriarcal se caracteriza por un importante avance teórico al respecto y el foco en los feminismos periféricos. La llamada “generación Ni una Menos” es considerada la cuarta ola feminista en Argentina, ya que es

[6] Datos que arroja la investigación *Gender bias without borders*, realizada en 2017 por el Geena Davis Institute of Gender in Media.

cuando el movimiento de mujeres refuerza públicamente su protagonismo e instala nuevas demandas en la agenda. La primera acción pública del colectivo fue el 26 de marzo de 2015 cuando periodistas, escritoras, académicas, investigadoras y artistas realizaron una maratón de lecturas contra los femicidios. El 3 de junio de ese mismo año, se produce el acontecimiento callejero de reclamo que planteaba como mensaje “No queremos que nos sigan matando. Ni una Menos. Vivas nos queremos” y que alcanzó la adhesión de diversos sectores, incluso aquellos que eran ajenos a cualquier tipo de militancia. Durante 2015 se observa un “aumento de las denuncias, tanto en las instituciones como en redes sociales (...) Un ejemplo de este fenómeno fue lo que sucedió en la línea de teléfono 144 que recibe llamados de víctimas de todo el país: pasó de 1000 consultas diarias a 13700 aquel 2015 del estallido” (Alcaraz y Frontera, 2018: 32). Tal situación y la magnitud de la convocatoria hicieron que adquiriera visibilidad en las representaciones mediáticas, nacionales e internacionales (Accossato y Sendra, 2018), el movimiento en general y el concepto de violencia de género en particular. Además de la repercusión en los medios de comunicación tradicionales, las redes sociales desempeñaron un papel fundamental en la difusión y multiplicación del *Ni una Menos*. Según Accossato y Sendra (2018: 126), “el impacto que se tuvo en este ámbito, representó un evento sin precedentes en la historia de las acciones feministas en el país”. En este contexto surge el primer número de *Antiprincesas* que se presenta como una alternativa, en términos de Fink, su creadora, como un nuevo espejo en que los niños y las niñas pueden mirarse en un momento en que públicamente se cuestionaban los sentidos naturalizados de lo que significa ser mujer.

1.3.1. Estereotipos de género

Las *Antiprincesas* son personajes que se constituyen a partir de la oposición a determinados rasgos y roles femeninos, se enfrentan a estereotipos de género. “Los estereotipos son imágenes socialmente compartidas, rígidas y generalizadoras, respecto de los rasgos que en una comunidad se afirma que poseen las personas que forman parte de un determinado grupo social” (García Beaudoux, 2014: 72). Dentro de los estereotipos propios de una sociedad están los de género, aquellos que representan los atributos y modos de ser típicos de mujeres y hombres. No se trata de rasgos innatos, sino que son construcciones sociales que forman parte del sentido común en tanto obvias y naturales. Las disposiciones hegemónicas para los hombres y las mujeres se expresan en determinadas “características de masculinidad y feminidad (maneras de andar, hablar, comportarse, mirar, sentarse)” (Justo Von Lurzer, Spataro y Vazquez, 2010: 3). Los estereotipos se ajustan siempre a un verosímil social y son “el resultado de un aprendizaje social” (Amossy, 2010: 41).

Los medios de comunicación son importantes reproductores en sus discursos de estos estereotipos de género, son actores centrales del proceso de circulación de las imágenes de la feminidad. El cine infantil, por ejemplo, activa procesos de identificación por su componente emocional y reproduce patrones androcéntricos donde el protagonismo del género masculino se basa en hombres blancos de clase media o alta, es decir, en representaciones androcéntricas hegemónicas (Bernal, 2006: 283). Peker (2018) plantea, en este sentido, que los medios de comunicación sostienen el discurso acerca de la mujer en tanto madre, “mujer familia” y no mujer singular. Esa mistificación de la mujer está presente en muchas culturas, Segato (2018: 3) sostiene que todas las sociedades tienen “algún tipo de culto a lo materno, o a lo femenino virginal, sagrado, deificado”.

Entre los estereotipos de género más difundidos está el que muestra a las mujeres en un vínculo de conflicto. El prejuicio de la madrastra mala, por ejemplo, se repite en varios relatos infantiles donde es representada como “villana, bruja o contrafigura maléfica” (Ricciardi, 2018). Las tensiones en los cuentos tradicionales se articulan en la relación conflictiva entre mujeres. Peker (2007) describe este desarrollo como una historia en que “la buena, salvada por un príncipe, antes fea, pasaba a ser linda. La buena ganaba, la mala perdía y colorín colorado ese cuento se ha acabado”. La **sororidad** es un vínculo totalmente diferente entre mujeres, basado en la solidaridad, la cooperación y el apoyo. Si bien aparece en el siglo XVIII en discursos de exigencia de los derechos de las mujeres, es un concepto largamente marginado hasta que comienza a circular en el siglo XIX dentro del espacio privado de intercambio epistolar para referirse a redes de apoyo femeninas. Es en los últimos años que el concepto comienza a tener más presencia en el espacio público y político (Femenías, 2018: 15) ante la mayor visibilidad del movimiento feminista. Mientras que el concepto de fraternidad (para referirse al vínculo masculino) está difundido y naturalizado, el de sororidad es mucho más desconocido. La Real Academia Española (RAE) lo incorporó recién en 2018 y lo define como la “relación de solidaridad entre las mujeres, especialmente en la lucha por su empoderamiento”.

La antropóloga Marcela Lagarde (2012: 543) entiende a la sororidad como

“una dimensión ética, política y práctica del feminismo contemporáneo. Es una experiencia de las mujeres que conduce a la búsqueda de relaciones positivas y a la alianza existencial y política, cuerpo a cuerpo, subjetividad a subjetividad con otras mujeres, para contribuir con acciones específicas a la eliminación social de todas las formas de opresión y al apoyo mutuo para lograr el poderío genérico de todas y al empoderamiento vital de cada mujer”.

En suma, es un rasgo antipatriarcal que se opone a la “escisión que socioculturalmente se promueve entre las mujeres” (Femenías, 2018: 15) y se sustenta en la empatía genérica y la alianza colectiva entre mujeres. Este concepto forma parte de los aspectos que analizo en la representación de las *Antiprincesas* y las intertextualidades con las *Princesas Disney*, dado que los cuentos tradicionales se estructuran en el enfrentamiento entre la heroína buena y la villana.

1.4. Infancias

Antiprincesas es un producto dirigido a niños y niñas de entre seis y doce años, por lo que es preciso explorar la noción de infancia y su relación con otros dos conceptos claves de esta tesina: los medios de comunicación y la perspectiva de género.

La infancia es un “tiempo construido socialmente” (Carli, 2006: 19) que, en este momento histórico, se caracteriza por dos rasgos: por un lado, las trayectorias diversas, múltiples y cada vez más desiguales de los niños y las niñas, que hacen que sea más pertinente referirse a “las infancias” en lugar de “la infancia” (Carli, 1999); y, por otro, los procesos comunes que las atraviesan. En tanto “los niños no constituyen una comunidad aislada, sino que son una parte del pueblo y de la clase de la cual proceden” (Benjamin, 1989: 29), las modificaciones en las estructuras familiares, las políticas neoliberales, la presencia creciente de los medios de comunicación y del mercado en la vida infantil y las transformaciones que afectan a la escolaridad pública son mutaciones transversales.

Además, la infancia contemporánea se caracteriza por la aparición de una propia “cultura infantil” (Kincheloe y Steinberg, 1997 citado en Duek, 2006: 260) que

interpela a niños y niñas como sujetos-consumidores a partir de la producción y el marketing de programas, canales, películas y productos específicos para este grupo social. A fines del siglo XX, con la consolidación del neoliberalismo, se termina de asentar la figura del niño como consumidor, siempre dependiente de las condiciones de un adulto facilitador.

Para comprender el modo en que el mercado, a través de los medios de comunicación, se hace presente en la vida de los niños y las niñas, analizo el ecosistema comunicativo en el que se desarrollan. Los productos mediáticos destinados a las infancias intervienen en la construcción de las identidades sociales (Carli, 2002), sus discursos interpelan a niños y niñas y ofrecen modelos de identificación. Las representaciones de los medios de comunicación proporcionan imágenes, saberes que impactan en los modos de ver, pensar y creer de los sujetos sociales (Bernal, 2006). Para abordar el objeto de estudio de esta tesina, es necesario comprender el marketing y la comunicación dirigido a las infancias en distintos canales y formatos. En las últimas décadas del siglo XX, los productos de la industria cultural destinada a la niñez avanzaron en los centros urbanos de nuestro país con la abundancia de oferta de juguetes, juegos, ropa, golosinas, música y películas. Esto conforma un “ecosistema comunicativo” (Barbero, 2000) que es un entorno difuso que excede a los medios masivos de comunicación en el que están inmersos y que genera nuevas sensibilidades, nuevos vínculos con la tecnología y los consumos comunicacionales y que, en términos de Barbero (2000: 36) provoca “un sensorium nuevo, unos nuevos modos de percibir y de sentir, de oír y de ver que (...) en muchos aspectos choca y rompe con el sensorium de los adultos”.

Es en este entorno comunicacional, permanente y multidispositivo, en el que se desarrolla la niñez y su vínculo con las representaciones mediáticas.

1.4.1. Infancias en perspectiva de género

Durante las infancias comienzan a construirse los **roles de género**: se aprende a ser niños y niñas a partir de la socialización, proceso que incluye expectativas sociales, actitudes y comportamientos asociados con los géneros. Abordar el enfoque de género en la niñez es relevante dado que “el género se constituye como una de las relaciones estructurantes que sitúan al individuo en el mundo y determina a lo largo de su vida, oportunidades, elecciones, trayectorias, vivencias, lugares e intereses” (Szulik, 2009: 2). Las diferencias de género, por tanto, son construcciones sociales acerca de las funciones que se espera que en un determinado momento sociohistórico desempeñen las niñas y los niños en sus trayectos vitales. Estos roles comienzan a conformarse en las infancias y pueden modificarse a lo largo de la vida, más allá de las diferencias biológicas.

Actualmente, la imagen tradicional de los padres heterosexuales donde el padre es el proveedor y la madre se desempeña como ama de casa ya no es el único tipo de familia, sin embargo a pesar de los cambios de roles y de la crianza monoparental o por dos padres/madres del mismo género, hay pocos “estatus parentales verdaderamente igualitarios” (Leaper, 2014: 9). Alrededor de los dos años de vida se establecen las categorías básicas de género (nombrar el propio género y al de los demás) y, a partir de ello, se comienzan a asimilar los estereotipos de la cultura en la que se está inmersa. En este período, los niños y las niñas asocian el género con aquello con lo que interactúan cotidianamente, como los juegos, la ropa, herramientas y elementos del hogar. Todos ellos portadores de significaciones respecto a los roles y funciones de género. Así, estos estereotipos refuerzan las diferencias de género culturalmente dominantes. Los juegos, por ejemplo, se dividen en “juegos de varón” y “juegos de nena” que organizan las experiencias lúdicas y reproducen los modelos que retoman los

medios de comunicación a través de las imágenes de los chicos y sus prácticas esperables (Duek, Larghi y Moguillansky, 2017). Los medios, los libros y las películas son elementos sociales que influyen en este proceso y pueden, por tanto, reforzar algunos estereotipos representando a niños y niñas en determinados comportamientos, rasgos de personalidad, actividades, ocupaciones y estéticas. Minzi (2006) en su investigación sobre las representaciones de los niños y las niñas en spots publicitarios televisivos sostiene que mientras que las niñas aparecen jugando con trajes de princesas y muñecas, relacionadas a tareas de cuidado y maternales, con jingles melódicos y tonos suaves, los niños son representados en actividades rudas, de velocidad y fuerza en las que la valentía se pondera como un valor de la condición masculina. Estas imágenes constituyen, a lo largo del tiempo, funciones naturalizadas asignadas, y hasta exclusivas, de cada género. Por ello, es importante intervenir de forma temprana e incluir la perspectiva de género en la infancia, para llegar a una mayor equidad en la vida adulta (Szulik, 2009).

1.5. Anti ¿qué?: *Princesas Disney*

El concepto de princesas articula las nociones trabajadas hasta el momento: es una representación de género a partir de la construcción de personajes, difundida por un medio de comunicación y dirigida a las infancias en tanto público consumidor. Frente a estas heroínas reconocidas en nuestra cultura, las *Antiprincesas* proponen “sacarse la coronita” a partir de las pautas de la *Guía para ser una antiprincesa* que se basan en dejar de lado el “espejito, espejito”, ponerse la vestimenta que se quiera, ser rebeldes y activas. Para lograrlo, es necesario diferenciarse de las princesas protagonistas de los cuentos de Disney, ya que tal como introduce la guía, las antiprincesas hicieron sus historias

“desconociendo los cuentos tradicionales sobre príncipes azules, castillos, zapatitos de cristal y mandatos familiares”. Estas características tienen que ver con los rasgos y actitudes que representan a las princesas en sus historias, en un recorrido que se inicia con *Blancanieves y los siete enanitos* en 1937 y que aún hoy perdura en el imaginario social.

Giroux (2000: 65) en su análisis sobre las implicancias de las producciones cinematográficas de Disney en el mundo, y en la sociedad norteamericana en particular, sostiene que estas películas, dado su grado de penetración, se constituyen como un “lugar de aprendizaje”, siendo la “subordinación femenina” (Giroux, 2000: 72) un rasgo común en todas sus producciones clásicas. En el imaginario social, las representaciones más frecuentes de las princesas provienen de las películas cinematográficas de Disney (Gomes, 2000) y la caracterización de las protagonistas como sumisas a la espera de un príncipe azul se repite en las versiones clásicas de estos films. *Princesas Disney* es una submarca de *The Walt Disney Company* que está conformada por doce protagonistas: *Blancanieves*, *Cenicienta*, *Aurora (La bella durmiente)*, *Ariel (La Sirenita)*, *Bella (La Bella y la Bestia)*, *Jazmín (Aladín)*, *Pocahontas*, *Mulán*, *Tiana (La princesa y el sapo)*, *Rapunzel (Enredados)*, *Mérida (Valiente)* y *Moana*. Estas heroínas tienen algunos rasgos en común que las constituyen como princesas: la nobleza (por nacimiento o casamiento), la belleza (según determinados parámetros estéticos) y la realización a partir del amor romántico (Gomes, 2000). La nobleza otorga el prestigio social, la belleza se logra por la adecuación a determinadas normas corporales y vestimenta y el punto máximo de la realización personal se logra a través del amor.

Según Gomes (2000: 13), en su investigación sobre el imaginario de las princesas de Disney y la producción de subjetividades, estos personajes reúnen las cualidades que la cultura dominante atribuye al significado de la feminidad. Son

una mitificación de un tipo de feminidad: su estética, vestuario, movimientos y acciones traspasan a las heroínas de Disney y se utilizan para caracterizar a otras mujeres. Son figuras representativas de la feminidad dominante en tanto blancas, occidentales, heterosexuales y que ocupan un lugar privilegiado por su condición de nobleza. Estas condiciones definen las posibilidades de los personajes y las “expectativas colectivas socialmente aceptadas y naturalizadas” (Martínez, 2013: 2), tal como la idea de que ser princesa y ser bella son condiciones de existencia que posibilitan a los personajes lograr un buen matrimonio. Las princesas son aptas para amar y ser amadas por otros porque cumplen ciertos estándares de belleza y ese amor culmina exitosamente con el casamiento como punto de llegada de la satisfacción amorosa. Por otro lado, y a pesar de haber diversificado a lo largo del tiempo los orígenes étnicos de las princesas, son construidas en todos los casos con características neutrales que si bien son presentadas en entornos distintos, sus costumbres y gestos no refieren a las culturas de origen, sino que pueden ser las de cualquier individuo norteamericano.

Otra característica de las representaciones de las princesas de Disney es a partir de las oposiciones: buena/mala, heroína/villana, linda/fea. Esta construcción binaria está aún arraigada en nuestra cultura como así también el mito del amor romántico (Gomes, 2000). Las princesas clásicas de Disney, por tanto, son figuras culturales que encarnan una subjetividad alrededor de la nobleza, la belleza y el amor romántico.

Antiprincesas centra su discusión y oposición fundamentalmente respecto a estas princesas clásicas que fueron creadas hace más de 80 años. *Blancanieves* (1937), *Cenicienta* (1950) y *La Bella Durmiente* (1959) nacieron en un contexto en que el movimiento feminista se estaba gestando. Aparecen en el período signado por la Segunda Guerra Mundial y postguerra en el que el “feminismo

vivió un relativo estancamiento” (Barrancos, 2018: 12). Recién a partir 1960, cuando se inicia la segunda ola, tiene lugar un ciclo en el que el feminismo renace a raíz del desarrollo de la teoría feminista (Barrancos 2018). Hasta ese momento, e incluso durante la primera ola feminista, la visión maternalista de la mujer había regido las agendas.

Respecto a las representaciones de las últimas princesas, hay hasta el momento poca teorización, pero los análisis coinciden en que superficialmente se presentan en ruptura con el modelo clásico. Las protagonistas son caracterizadas como más descontracturadas, rebeldes y fuertes, aunque mantienen el orden instituido (Martínez, 2012). Es el caso de Mérida, la heroína de *Valiente*, analizada por Martínez (2012), quien sostiene que este film reproduce representaciones tradicionales que disimula con referencias aparentes de rebelión y ruptura. Según la autora, la película recurre al miedo infantil de poner en riesgo a los padres para detener la actitud desafiante de la protagonista de no querer elegir a un príncipe para casarse. La princesa debe renunciar a su actitud desafiante para que su madre no corra peligro y se mantiene así el orden instituido.

De esta forma, y a pesar de la actitud rebelde de Mérida, “se preservan los papeles de lo femenino y lo masculino, las jerarquías y la distribución de autoridad en padres, madres, hijos, hijas” (Martínez, 2012: 9). Por lo tanto, las representaciones de las *Princesas Disney* fueron modificándose a lo largo del tiempo, en su estética, actitudes y comportamientos, pero no generaron una ruptura efectiva con el *status quo*.

Cuáles son las tensiones que desatan los conflictos, qué motiva el accionar de las *Antiprincesas*, cómo lo llevan adelante y cuál es su desenlace es analizado en esta tesina y puesto en relación con las *Princesas Disney* con las que dialogan permanentemente.

Representaciones: estereotipos de género como punto de partida

Las tensiones que desatan los conflictos en las historias de las *Antiprincesas* y la forma de resolución de esas tensiones, son, tal como se presentan en la colección, inseparables de los orígenes, las actitudes y las “formas de ser” de las protagonistas. Los rasgos principales que constituyen a una antiprincesa se definen en la oposición a las características de las protagonistas de los “cuentos tradicionales”, personajes contruidos hace más de 50 años. En “La Tríada sin coronita”, se presenta a las tres primeras *Antiprincesas* de la colección (Frida Kahlo, Violeta Parra y Juana Azurduy) destacando que ellas forjaron su destino “desconociendo a los príncipes azules, castillos, zapatitos de cristal y mandatos familiares”. Por tanto, los personajes de las *Antiprincesas* se construyen a partir de señalar rasgos de la biografía de personas reales, mujeres destacadas, que buscan derribar los estereotipos tradicionales, las imágenes socialmente compartidas, acerca de las referencias femeninas en productos para niños y niñas. Una de las actividades propuestas en “Micaela García, la negra, para chicos y chicas”, antiprincesa de la colección, invita a niños y niñas a “desarmar los cuentos clásicos” porque “están llenos de estereotipos” y menciona a la tríada inicial de Disney: *La Cenicienta*, *Blancanieves* y *La Bella Durmiente* como objeto de la modificación. Allí convoca a pensar en una *Cenicienta* amiga de sus hermanastras y que rechaza al príncipe por aburrido; a una *Blancanieves* enamorada de un enanito y amada por su madrastra; y, a una Aurora de *La Bella Durmiente* que se despierta porque la pica un bichito, mientras que el príncipe no tiene ningún interés en ella porque está enamorado del bufón del rey.

Tal como señala Gomes (2000), las *Princesas Disney* tienen tres rasgos básicos en común, que son la nobleza (por nacimiento o casamiento), la belleza (según determinadas normas estéticas y corporales) y la realización personal a partir del amor romántico. Las condiciones que atraviesan a las *Antiprincesas* y que las

constituyen como tales, en oposición a las anteriores, son que se trata de mujeres reales de origen y expresión popular, cuya norma estética es la diversidad y las “rarezas” y la rebeldía su rasgo actitudinal fundamental. Las representaciones de las *Antiprincesas*, por lo tanto, parten del reconocimiento de las imágenes hegemónicas de los productos infantiles en relación al género que circulan en la cultura de masas.

Es decir, que las heroínas locales se constituyen como tales solo a partir de la referencia a Disney. En ese terreno, reconoce la hegemonía de Disney y construye a sus heroínas a partir de subvertir las condiciones de las protagonistas de los cuentos tradicionales. Así, y a pesar del hartazgo que en algunos pasajes del relato la colección manifiesta respecto a las *Princesas Disney* y a los sentidos que ponen en juego, recurre permanentemente a las imágenes de esta industria cultural para construir las suyas. La editorial se posiciona frente a las imágenes de este medio, valoradas como negativas, como generadora de nuevas imágenes que efectivamente representan a las mujeres trabajadoras, diversas, más “reales” (Hollows, 2000).

2.1. En un pueblo muy muy cercano

Uno de los rasgos que define a las *Antiprincesas* es su **origen latinoamericano y popular** que se representa a partir de las viviendas que habitaron estas mujeres y los trabajos que realizaron sus padres o ellas en su juventud. Así se presenta en la “Tríada sin coronita”:

“Sabemos algunas historias de princesas, pero qué lejos están de nuestra realidad esas chicas que viven en castillos enormes y fríos. Hay mujeres por acá que, en América Latina, que rompieron los moldes de la época”.



María Remedios del Valle, *Antiprincesas*, 2019

Lejos de ese clásico castillo de Disney, y cerca de la geografía latinoamericana, están las casas que habitaron las protagonistas, sobretudo en su infancia. Se las representa pequeñas, sencillas, cálidas y familiares. Tal es el caso de María Remedios del Valle, descendiente de yorubas esclavizados, integrante destacada del Ejército del Perú y partícipe del Éxodo jujeño.

También se cuenta acerca del conventillo en el que nació y vivió Susy Shock, música, cantante, poeta y actriz, la antiprincesa “trava”, como ella misma se define.

La vivienda de su infancia, y donde sus padres se conocieron, es descrita como “una casa grande con muchas habitaciones. Cada una se alquila a una familia, porque son muy baratas”.

El origen de las heroínas es caracterizado como “pobre” y “trabajador”. Frida Kahlo “viene de una familia trabajadora”; Violeta Parra “vive en una casa, con su familia, que es bastante pobre”, su mamá era costurera



Susy Shock, *Antiprincesas*, 2018

y su papá profesor; en la infancia de Alfonsina Storni “los negocios no anduvieron bien y empezaban a sentir la pobreza” y, siendo niña, debió abandonar la escuela para “atender las mesas y lavar los platos” en el bar familiar y, luego a los trece años, trabajar en una fábrica de gorras; Eva Duarte también “tuvo una infancia tan pobre”; Susy fue “obrero” en una fábrica textil; Gilda era maestra jardinera; y, la familia de María Remedios del Valle eran “personas esclavizadas que hacían trabajos muy duros y casi sin pagarles, porque los ricos eran dueños de su vida”. La colección elige resaltar en estas biografías en formato de cuento, tales características porque son condiciones que determinan sus modos de ser y los conflictos que atraviesan en sus historias.

Este origen popular constitutivo de las *Antiprincesas* difiere de la nobleza que Gomes (2000) considera como uno de los rasgos en que se encarna la subjetividad de las *Princesas Disney*. Jasmín (*Aladín*), Pocahontas, Rapunzel (*Enredados*), Mérida (*Valiente*) y Moana son princesas por nacimiento, hijas del Sultán/Cacique/Rey de sus pueblos; Cenicienta, Bella (*La Bella y la Bestia*) y Tiana (*La princesa y el sapo*) son plebeyas que se convierten en princesas al casarse con el príncipe; y, Blancanieves, Aurora (*La bella durmiente*) y Ariel (*La Sirenita*) son nobles por nacimiento y, también, culminan sus historias con una boda real al casarse con un príncipe. Mulán, heroína de esta submarca de Disney, es la única que es princesa ni por cuna ni por boda, sino considerada como tal por las hazañas que logró al luchar por China.

Para Fink y Saá esta condición es regla: para ser una antiprincesa hay que tener un origen popular y/o haberse desarrollado en este campo. Estas condiciones son positivizadas y si alguna de las *Antiprincesas* tuvo ocasionalmente una vida de lujo, el retorno al pueblo se destaca como valor. Se trata de un “desprincesamiento”, un proceso inverso al que generalmente caracteriza a las

historias de las princesas que inician en condiciones trabajadoras y, al casarse, la nobleza las habilita a una vida de lujo. El “desprincesamiento” es representado a través de Clarice Lispector, escritora que creció en Brasil, cuya “infancia fue muy pobre” y que luego renunció a la “vida de princesa” que tuvo al casarse con un diplomático. Dejó de lado su situación de “señora bien” y privilegiada en Europa, se sacó el vestido, tacos y corona, regresó a Latinoamérica, a un barrio de Brasil, y a “la vida muy dura”, se dedicó al periodismo y “enamorado al pueblo”. El pasaje se representa con una ilustración en la que la heroína abandona su vestimenta de lujo y se inmiscuye en la actividad que la apasiona y la realiza.



Este proceso implica que, para ser antiprincesa, primero tuvo que ser princesa y haber dejado de lado los lujos y el estilo de vida asociados a esa condición. La biografía de Clarice encarna concretamente ese proceso, la colección invita a que sus lectores lo realicen en lo simbólico, deconstruyendo los sentidos, valores y atributos asociados a las *Princesas Disney*.

2.2. (Anti) Espejito Espejito

La estética, adecuada a determinadas normas corporales y de vestimenta, es otro de los elementos constitutivos de las *Princesas Disney*. El espejito y la

imagen en *Blancanieves* (1937) desempeñan un rol estructurante en la historia, ya que lo que desata el conflicto central es su belleza física. La reina, su madrastra y la malvada del cuento, preguntaba diariamente a un espejo mágico quién era la más hermosa del reino.

El objeto animado respondía una y otra vez: “Tú, reina mía eres la más bella”. Hasta que un día, el espejo le devuelve a su reina que la más bella del reino es Blancanieves y entonces, al no poder soportarlo, da la orden de matarla.

Esta respuesta, que se muestra como inevitable para el espejo, reside en una supuesta belleza objetiva y superior a la de cualquier otra mujer del reino:



Espejo mágico, *Blancanieves*, 1937

“un ser celestial, una criatura tan linda y graciosa que es la más bella de toda la tierra. Su boca es de rosa, color negro es su cabello, piel de blanco candor”.

Esta imagen es la que condena a Blancanieves a la muerte por la envidia de una mujer y, a su vez, la que la devuelve a la vida. El príncipe, cautivado por su belleza, la busca, la besa, rompe el hechizo, la revive y viven felices para siempre.

La colección *Antiprincesas* toma al espejito, objeto mágico central en la historia de la primera princesa de Disney, para relatar la historia de su primera heroína: Frida Kahlo. En este caso, se ponen en juego otro tipo de representaciones, es el espejo en que se ve ella misma, que la acompaña cuando transita el reposo que debe realizar a raíz de un accidente y que, fundamentalmente, lo utiliza como un instrumento para crear. A partir de este objeto realiza sus autorretratos característicos, las pinturas más populares de la artista.

Así, para contar el proceso de creación de Frida, se elige tomar el objeto mágico de una de las *Princesas Disney*, pero asociándolo a otros atributos. Deja de ser un elemento que define la belleza superior de las mujeres, para ser un espejo que devuelve la imagen real de la antiprincesa, incluso aunque lo que refleja en un principio sea desagradable para Frida. La artista, cuenta la colección, había sufrido un accidente grave que le dejó heridas y fracturas que para sanar requerían de reposo. Postrada en una cama, sola y aburrida, el espejo fue su herramienta creativa.

Funciona, ya no como fuente de destrucción, sino como fuente de creación:

“Su mamá le había colgado un espejo sobre la cama, para que ella pudiera verse. Al principio a Frida le enojaba verse tan inmóvil, pero después decidió ser su propia modelo: si tenía que ver esa cara todo el día, iba a ser su fuente de inspiración. Por eso, empezó a pintar autorretratos”.

La aceptación de la propia imagen es también un diferencial respecto a la malvada de *Blancanieves* que no podía soportar ser menos bella que su hijastra.

En el reflejo de Frida postrada, en cambio, reside la belleza de la creación. La **belleza** está en la **diversidad estética**, las “rarezas” como rasgos que nos hacen únicas y únicos: “Queremos espejos que nos muestren como somos en realidad: de muchos tamaños y colores, despeinadas, con picaduras de mosquitos, con piojitos en la cabeza, con moños torcidos de tanto hamacarnos y con una sonrisa gigante de gustarnos como somos”.

Tal diversidad se opone a la homogeneidad estética que se propone en los “cuentos de princesas”:



“A veces parece que tuviéramos que ser todas iguales: rubias, de pelo liso, flaquitas, o de rulos perfectos, o de pelo negro que brille como las estrellas en el cielo”.

Frida, en cambio, tiene rasgos que la destacan más allá de estas representaciones hegemónicas. En las imágenes y descripciones se enfatiza en su bigote exagerado, su ceja única y su vestimenta típica de los pueblos originarios. Incluso, se la muestra vestida de traje, lo cual hacía en ocasiones para simular ser un varón. La ropa para las *Antiprincesas* debe ser, primordialmente, funcional. Es decir, ser “cómoda” para poder hacer todo lo que se hace diariamente, ya sea “vestido, pantalón, pollera o shortcito”.

El vestido, la corona y los zapatitos de cristal de “las princesas de los cuentos de antes” se dejan de lado porque “una *Antiprincesa* se viste como quiere o con lo que tiene”.

Entre los productos más vendidos de la tienda online de Disney [7], están las muñecas de las princesas que incluyen sus vestidos, coronas y zapatos y también sus característicos disfraces en talles para niñas.



Las últimas *Princesas Disney* (Moana y Mérida) se muestran más descontracturadas en cuanto a sus modales y actitudes. Moana es despojada en su aspecto: descalza y con su pelo enrulado suelto. También la cabellera colorada e incontralable de Mérida pretende mostrar su carácter rebelde. Pero, ambas princesas mantienen el vestido como prenda incuestionable.

[7] La tienda online <https://disneylatino.com/co/princesa/juguetes> está disponible en algunos países latinoamericanos. Actualmente no está en Argentina.

En la película *Wifi Ralph* (2018), Disney parodia a sus propias princesas cuando Vanellope, la protagonista del film se encuentra con las *Princesas Disney* vestidas con sus habituales atuendos.

La pequeña lleva puesto un *jogging*, lo que atrae a las estructuradas princesas.



Moana (2016) y Mérida (Valiente, 2016)



Wi fi Ralph, 2018

En la escena siguiente aparecen vestidas con buzos, calzas, remeras, zapatillas y shorts y definen a Vanellope como “la reina de la comodidad”. Disfrutan esa liberación, pero solo por un

rato, es una ruptura transitoria porque deben volver a sus atuendos tradicionales. En el desenlace de la película entran nuevamente en acción con sus ropas informales, activas y trabajando en equipo para salvar a Ralph de una caída al vacío. Así, Disney reconoce los estereotipos que su industria pone en juego con estos personajes y los parodia, pero no en una película de la submarca *Princesas Disney*, ese terreno mantiene su “magia”.

Las *Antiprincesas* rechazan toda vestimenta ostentosa e incómoda y, precisamente, el logo que identifica a la colección es una corona al revés.

Sacarse la coronita (o invertirla) significa deconstruir los sentidos asociados a las *Princesas Disney*. En la historia de Violeta Parra, artista chilena, se hace referencia a la transformación en vestimenta de aquello que hay a partir del trabajo y la creatividad. Cuando esta antiprincesa parte de San Carlos de Ñuble hacia Santiago de Chile para buscar trabajo y cantar, es su mamá la que le confecciona la pollera con la que llegaría a la gran ciudad. Como eran una familia pobre, no contaban con el dinero para comprar un vestido, pero como su mamá era costurera, descolgó las cortinas y “le cosió una falda hermosa”.

Esa capacidad creativa y de realización se retoma para contar cómo Violeta elaboraba sus tapices, luego expuestos en París, a partir de sacos viejos de arpilleras que tenía en su casa. Este pasaje del relato se desarrolla con una referencia a un imaginario socialmente difundido: las hadas madrinas. Y, lo hace del modo que construye a sus heroínas, es decir, mediante una oposición:



Violeta Parra, *Antiprincesas*, 2015

“Y si bien a Violeta no se le apareció ninguna hada madrina para regalarle un super vestido, la mamá tuvo una gran idea...”.

En *Cenicienta* (1950) sí aparece un hada madrina que con su varita mágica transforma a la protagonista en una mujer digna de presentarse ante el príncipe.

Cuando el hada se percató del vestido que lleva puesto Cenicienta, expresa: “¡Santos cielos! ¡Qué facha! No puedes ir con eso” y la hechiza. El vestido voluminoso, el peinado elegante y los zapatitos de cristal son, junto a la carroza y a los caballos, los que la habilitan para ir a la fiesta del castillo real.



Cenicienta, 1950

A las 12 AM el hechizo se termina y Cenicienta vuelve a sus ropas plebeyas, por lo que debe escapar rápidamente para que el príncipe no la descubra en esa condición. Al salir, en el apuro, deja su zapatito de cristal en la escalera del castillo y es este objeto el que le asegura su

boda, porque el príncipe da la orden de que encuentren a quien le quepa el pequeño calzado para convertirla en su esposa. A pesar de las maldades de su madrastra y sus hermanastras, logra demostrar que ella era la poseedora del zapato y final feliz.

La vestimenta ocupa, así, un lugar central en el relato de Cenicienta ya que la adecuación a determinadas normas y estilos, gracias a la intervención mágica del hada madrina, es el camino para llegar al príncipe y alcanzar el amor verdadero. El vestido con el que Violeta Parra inicia la búsqueda de su deseo artístico nada tiene de magia, ya que es producto del trabajo de su madre y de la reutilización de los elementos de los que disponían. Es una prenda de ropa que la acompaña en el inicio de su camino, no es algo que le facilita el sentirse realizada. Eso dependerá, como analizo en el próximo apartado, de sus actitudes para ir en busca de sus deseos.

2.3. “Shhh hacen las lechuzas”

Las *Antiprincesas* se hacen escuchar, dicen lo que piensan y reaccionan ante las injusticias. Son rebeldes y activas. Se diferencian explícitamente de los estereotipos de género que expresan una feminidad pasiva y callada:

“Frida, Violeta y Juana salieron a buscar lo que deseaban...
no hubo un dragón que las amenazara, ni un príncipe que
las rescatara”.

La referencia que Fink y Saá eligen para representar ese estereotipo es la de la princesa durmiente custodiada por un dragón a la espera de un príncipe azul que la rescatara, es decir *La Bella Durmiente* (1959). En este cuento de los hermanos Grimm, luego film animado por Disney, la malvada Maléfica hechiza a la princesa Aurora cuando era niña. Le dictamina que al cumplir los 16 años, antes de que el sol se ponga, se pinchará el dedo y morirá. Sólo despertará con el beso del verdadero amor. Pero para que el hombre capaz de volverla a la vida, logre llegar a ella, deberá atravesar varios obstáculos. La princesa desvanecida es encerrada en la torre más alta del castillo y la malvada, ante la aparición del príncipe que viene a rescatarla, se convierte en un dragón para impedirlo. Mientras el príncipe lucha con su espada y su escudo frente a todas las adversidades que Maléfica le pone delante,

Aurora continúa
reposando.

Estática, pasiva, sin
capacidad de
acción, logra su
final feliz, su sueño



La Bella Durmiente, 1959

máximo hecho realidad: la boda con el príncipe. Cincuenta años después, Disney vuelve a producir en *Enredados* (2010) a Rapunzel, una princesa encerrada en una torre que solo se atreve a romper los límites y salir de ese espacio cuando llega un hombre del que se enamora. “¿A quién se le ocurre que un príncipe nos tenga que dar un beso si estamos dormidas?”, se pregunta la *Guía para ser una Antiprincesa*. Por el contrario, sus heroínas latinoamericanas nunca se quedaron a la espera de nada ni de nadie y salieron a perseguir sus sueños y deseos. Violeta Parra encarna este rol: su deseo era ser cantante, por lo que dejó su pueblo para viajar a Santiago de Chile en busca de trabajo, luego anduvo por todo su país con su programa de radio y cantando sus canciones y también llevó su música a Europa. Se la presenta como la “antiprincesa nómada” porque no se quedó quieta, anduvo de acá para allá y vivió en diferentes lugares. Esta actitud, que aparece como su rasgo más destacado, la opone a la quietud, rasgo repudiado de las princesas clásicas. En la representación de Disney, la espera de Aurora le garantiza su final feliz, mientras que la colección local negativiza esa actitud y representa el éxito de su antiprincesa en el camino que eligió transitar en movimiento.

Además de activas, hay otra actitud que constituye a las protagonistas de la colección y es fundamental para el desarrollo de sus historias: la rebeldía. Ser rebeldes significa “reaccionar ante las injusticias o las cosas que nos enojan, nos molestan o nos ponen tristes”. La sumisión propia de las princesas no es valiosa sino una actitud a dejar de lado. ¿A qué rasgos de docilidad hace referencia *Antiprincesas*? En los films clásicos de Disney, se resalta reiteradamente a las princesas como bondadosas y sonrientes, tal como señala la canción “Sonreír y cantar” de *Blancanieves* (1937):

Sonreír y cantar
Ese hechizo que da la
felicidad
(...)
Sonriendo lograrás
Ausentar dolor y pena
(...)
Vivirás rebozante de
juventud
Al saber sonreír y cantar

La primera princesa Disney en la que aparece la rebeldía como un rasgo de su personalidad es Jazmín de *Aladín* (1992), hija del Sultán de Agrabah, se opone a casarse con un príncipe tal como indica la ley. Su deseo es “casarse por amor”, por lo que escapa del palacio para “vivir su vida”. Cuando empieza a recorrer las calles, desconocidas para ella, un hombre la maltrata y aparece Aladín, un muchacho de pueblo y arrebatador de frutas de feria, para salvarla. Jazmín es rebelde porque se opone al mandato real, rasgo inédito en una princesa hasta ese momento, pero deriva nuevamente en el amor romántico, con un hombre que le “muestra cosas maravillosas”, como resolución ideal.



Aladín, 1992

En las últimas princesas, Mérida (*Valiente*, 2012) y *Moana* (2016) la rebeldía aparece, pero a qué se rebelan y cómo se resuelvan sus historias difieren de las representaciones de los conflictos y las resoluciones en las *Antiprincesas*,

quienes hacen uso de su carácter rebelde para rechazar y enfrentarse a un orden social dominante, ya sea en el campo literario, en la industria de la música o la política. Se trata de mujeres que rompieron los mandatos que la época les imponía y es precisamente esa ruptura la que desata los conflictos en sus relatos.

Tensiones: las injusticias como motor de conflicto y la sororidad como modo de acción

La representación de las *Antiprincesas* a partir de la contraposición a los estereotipos de género que circulan en los productos masivos para niños y niñas, se manifiesta también en los conflictos que tensionan sus relatos y en los modos de accionar. Las protagonistas de la colección encarnan un rol de liderazgo, cada una en su campo, y de ejercicio del poder. Esa característica es la que les permitió, de acuerdo a cómo se presenta en los relatos, enfrentarse a **injusticias sociales** que son el motor de sus acciones. Tal como señala Gamba (2008), la noción de género expresa una relación de poder, asimétrica, entre mujeres y varones y esa condición se reconstruye en las historias de *Antiprincesas* para dar cuenta de la ruptura del orden que ellas protagonizaron, el enfrentar la subordinación femenina propia de esa relación, y enaltecer los logros obtenidos en tanto conquistas sociales.

Fink pone de manifiesto los rasgos y roles socialmente contruidos asignados a la feminidad como la maternidad y el cuidado de la familia y el hogar en tanto mandatos sociales que las *Antiprincesas* rompieron para poder enfrentar las injusticias que marcaron su vida y que se convirtieron en el objeto de sus hazañas. La lucha por el cumplimiento de derechos sociales y las rupturas que generaron respecto a los roles de género hegemónicos en los contextos de sus biografías, es lo que define su condición de heroínas. Utilizaron el espacio y los instrumentos tradicionalmente asignados a los hombres (Bourdieu, 2000a), los hicieron propios y ocuparon un lugar central. María Remedios del Valle y Juana Azurduy lucharon por la independencia, Eva Duarte fue una dirigente política, las Madres y Abuelas de Plaza de Mayo se agruparon para enfrentar al terrorismo de Estado de la última dictadura cívico militar. Ocuparon los terrenos tradicionalmente masculinos y ejercieron el poder. Así, se contrapone el liderazgo

de estas mujeres a la “subordinación femenina” a la que hace referencia Giroux (2000) respecto a las producciones cinematográficas clásicas de Disney.

Además, se enfatiza en que las *Antiprincesas* alcanzaron sus logros porque llevaron adelante un modo de lucha colectiva basada en la sororidad, que en la *Guía para ser una Antiprincesa* se define como “la hermandad entre mujeres, compañeras que se abrazan en la lucha y se acompañan en la vida”. Este rasgo se diferencia de las representaciones de las *Princesas Disney* que, tal como define Gomes (2000), se construyen a partir de oposiciones: bueno/malo, heroína/villana, linda/fea. Estos enfrentamientos entre mujeres estructuran los relatos y definen un tipo de vínculo posible dentro del género: la confrontación.

3.1. Rebeldes con causa

Las *Antiprincesas* son rebeldes, es parte de las actitudes que las definen como tales. Esa rebeldía se manifiesta respecto a determinadas condiciones sociales que, tal como se presentan, resultan injustas para las protagonistas y las movilizan a actuar. Estas injusticias son el motor de conflicto que activa el accionar más destacado de sus biografías.

Juana Azurduy, en su infancia, acompañaba al papá en las tareas del campo y jugaba con los hijos e hijas de indios, indias, campesinos y campesinas. Ahí, vio “las injusticias que sufrían al obligarlos a trabajar en las minas y dejar sus tierras (...) cada injusticia se iba acumulando en sus ojos y en su pensamiento”. Ese sentimiento impulsa



Juana Azurduy, *Antiprincesas*, 2015

su lucha por la independencia, “quería luchar por un país mejor, no tanto por ella, sino por las mujeres y los hombres del futuro y las personas más pobres”.

Esta lucha es compartida con María Remedios del Valle, quien “sintió una necesidad que le salía de adentro de defender a su gente”. Ese “fueguito” que marcó su camino de resistencia se presenta también en Juana, en tanto mujeres guerreras, que pelearon con el cuerpo por una causa social, la libertad latinoamericana.



María Remedios del Valle, *Antiprincesas*, 2019

La búsqueda de la justicia como motor de la historia es parte también del libro de Evita, representada como una líder política “con un profundo sentido de la justicia, tan hondo, pero tan hondo que hasta le dolía en el cuerpo”. Eva hizo de la justicia social su causa, era “el puente entre Perón y la clase trabajadora” y quien levantó la bandera de la lucha por el voto femenino, que efectivamente se consagró en

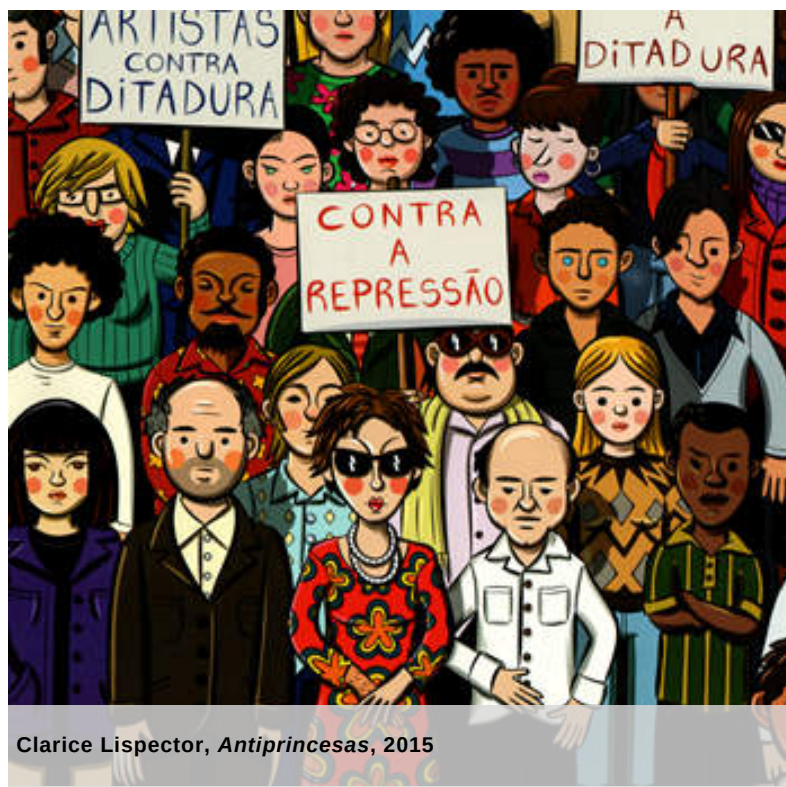
1947 con la Ley de Voto Universal. También en la edición de “Antiprincesas de mayo” las protagonistas se enfrentan a un contexto social, en este caso a las condiciones generadas por la última dictadura cívico-militar, un terrorismo de estado que había aniquilado los derechos humanos. Las “Antiprincesas de la justicia, de los pañuelos blancos, de la resistencia eterna y de la búsqueda” reclaman aún por la justicia, además de la memoria y la verdad en la lucha por sus hijas e hijos desaparecidos y la recuperación de sus nietas y nietos apropiados ilegalmente.

Así, es la injusticia el desencadenante de los conflictos y el accionar para combatirla el motor de los mismos. El vínculo de las *Antiprincesas* con la realidad social atraviesa todas las historias.

Tal es el caso de Frida, artista que se expresó respecto a las desigualdades sociales entre ricos y pobres y “llevó su cuerpo como bandera” para acompañar en las movilizaciones de los trabajadores y trabajadoras que pedían mejores sueldos. Enferma, y a pesar del riesgo que significaba salir a la calle en esas condiciones, según Fink y Saá, la causa que la excedía era para ella más importante.



Frida Kahlo, *Antiprincesas*, 2015



Clarice Lispector, *Antiprincesas*, 2015

También Clarice Lispector se caracteriza en su participación, junto a otros artistas, de una manifestación popular contra la represión de la dictadura brasilera en 1968. Las heroínas de la colección son siempre representadas como **sujetos sociales** que ponen en jaque el *status quo* y se movilizan por

causas sociales. Su rebeldía es una reacción a las injusticias de su época: la dominación y explotación de España sobre lo/as latinoamericano/as, en las historias de Juana y María Remedios; las condiciones precarias de los trabajadores y la exclusión de las mujeres de la vida política, en el relato de Eva;

el terrorismo de Estado, en las ediciones de las Abuelas y Madres de Plaza de Mayo y Clarice; y, las desigualdades en el México de Frida. En las representaciones de Disney, y tal como analizo en el capítulo anterior, la rebeldía es un rasgo que aparece recién en las últimas princesas. Las historias clásicas recurren a la bondad y la pasividad como rasgos constitutivos y positivos de una determinada forma de feminidad. En cambio, en la historia de *Mulán* (1998) y la de las últimas princesas, principalmente en Mérida (*Valiente*, 2012) y *Moana* (2016), la rebeldía es una característica resaltada de sus personalidades. La ruptura respecto a las *Antiprincesas* es que lo que desata tal actitud difiere considerablemente, ya que mientras que las heroínas rebeldes de la colección local reaccionan a las injusticias, Mulán, Mérida y Moana se rebelan a sus padres y eso da lugar a las tensiones que organizan sus relatos. *Mulán* (1998), ante el decreto del emperador chino que ordena reclutar a un varón por cada familia para participar de la guerra, se hace pasar por un soldado varón y toma el lugar del padre para salvarlo del riesgo. Se rebela al deseo de su padre de que demuestre buenos modales frente a la casamentera para mantener el honor de su familia. Mérida (*Valiente*, 2012), “audaz y aventurera” se opone a lo que su madre, la reina Elinor desea: que se case con alguno de los pretendientes que se presentan para tomar su mano. Los príncipes “son mostrados en el film como sujetos poco dignos para aspirar a la mano de Mérida, fundamentalmente porque no son capaces de vencerla a ella misma en cuestiones característicamente varoniles (competencia de arquería)” (Martínez, 2012: 6). Para poder librarse de ese destino, hechiza a su madre y la convierte en oso. Pero, al ver la magnitud de su acción, busca remediarlo y cuando finalmente rompe el hechizo, todo vuelve a la normalidad y su madre queda fuera de peligro. El análisis de Martínez (2012) sobre este film sostiene que la actitud rebelde de Mérida se presenta

simplemente como una actitud individual que genera un riesgo de vida para su madre y para toda la comunidad, “la demanda de independencia de Mérida no es tomada como un gesto de madurez y necesidad de evolución social, lo que tendría connotaciones nobles, sino que es atribuida a un carácter jactancioso, reprobado socialmente, que lleva al desastre a toda la comunidad” (Martínez, 2012: 9). El deseo de *Moana* (2016) princesa del pacífico que actúa “con audacia y determinación”, también se opone a una orden de su padre. Ella quiere navegar el océano, pero él se lo prohíbe. A pesar de la negativa, se lanza a la aventura y en medio de la hazaña, vuelve a la vida a Te Fiti, diosa todopoderosa, “isla madre” que hace que plantas y flores vuelvan a crecer y Moana regresa triunfante a Motu Nui, su pueblo. La protagonista genera un beneficio para su comunidad, pero que no fue buscado. Lo que la impulsó a actuar fue una curiosidad propia por recorrer el océano y a lo que se enfrentó fue a una orden de su padre.

De este modo, mientras que las *Antiprincesas* son todas rebeldes por definición ante un sistema social injusto, las *Princesas Disney* solo en sus últimas producciones incorporan este rasgo, pero no impulsado por condiciones sociales adversas, sino por un rechazo a las indicaciones de sus padres y, en todos los casos, relacionado a una actitud individual desvinculada de un contexto sociohistórico concreto.

3.2. Anti mandatos y poder

Para analizar las representaciones de género es preciso atender a los roles socialmente contruidos que se ponen de manifiesto en un contexto histórico determinado.

El rol de madre y ama de casa, tradicionalmente asignado a las mujeres, es referenciado por Fink para dar cuenta de que sus heroínas se movilizaron por deseos distintos a esos mandatos. Estas mujeres encarnaron luchas sociales y políticas que se convirtieron en el eje de sus objetivos. Para llevarlos adelante, muchas decidieron no ser madres o no ocuparse de su hogar y otras, a pesar de serlo, no dejar de lado sus deseos, actividades sociales o artísticas. Por ello, el primer paso en la construcción de muchas de las *Antiprincesas* es el desarraigo, que “es como arrancar una planta de raíz”. “Las pocas ganas de ser solo señoras de la casa, hicieron que muchas migraran hacia las ciudades en busca de un futuro mejor”, presentan Fink y Saá. Violeta Parra, Alfonsina Storni y Evita son los personajes que encarnan esta acción, ya que dejaron sus pueblos de origen en busca de cumplir sus deseos. Violeta abandonó San Carlos de Ñuble y partió hacia Santiago de Chile para trabajar y cantar; Alfonsina con apenas quince años se sumó a la gira de una compañía de teatro; y, Eva, a esa misma edad, llegaba a Buenos Aires desde Los Toldos para cumplir su sueño de ser una gran actriz. La primera acción constitutiva de estas *Antiprincesas* es el desarraigo, la decisión inicial para avanzar en sus deseos.

Son representadas, en estas ediciones, en ruptura con los roles de género hegemónicos en las épocas en que se desarrollan sus biografías. Esta forma de narrar difiere de las historias de Disney, en las que no hay referencias claras al “contexto de problemáticas políticas, raciales, de género o clasistas” (Martínez, 2013: 6). En la colección local, todas las **historias** son **contextualizadas** y referencian a determinadas condiciones sociales en las que estas mujeres se desarrollaron y a los mandatos de género que descontinuaron para alcanzar sus objetivos.



La historia de Alfonsina Storni tiene lugar a principios del siglo XX, en un contexto general que se caracteriza como machista y reticente para la participación política de las mujeres y un mundo literario protagonizado por hombres en el que ella “se hizo un lugar”. En ese marco, la heroína “hizo y dijo cosas que no eran para nada comunes en ese momento”. La historia de Evita se

enmarca en una infancia que tuvo lugar en la década del '20, un arribo a la gran ciudad en 1935 y un contexto político en el que se resalta la presencia de anarquistas y nuevas ideas respecto a los derechos de los obreros. La llegada de Eva a Buenos Aires se cuenta dentro del proceso de migraciones internas que ocurría en esa época, el 17 de octubre de 1945 se narra como el hecho que “cambió ya no su vida, sino la historia”; y, por último, el voto femenino en 1947 es presentado como la hazaña principal de esta heroína.

En tanto el género remite a rasgos y **roles socialmente contruidos** (Scott, 1996; Gamba, 2008; Segato, 2014) Fink expone a la maternidad y las tareas del hogar como los roles que se asignaba a las mujeres en los contextos de estas biografías. En la presentación de la historia de Violeta Parra, quien en la década de 1950 inicia su carrera de cantante “rompiendo los moldes de la época” por no “conformarse con los lugares que la sociedad le imponía”, señala que “algunas (de las *Antiprincesas*) no fueron madres... y otras lo hicieron con sus hijas e hijos a cuestas”. Ese es el caso de Violeta, quien eligió su vida de artista popular nómada y no el mandato de ama de casa que la época (década del '40, Chile) le imponía.

Casada y madre de dos hijos, nunca dejó de cantar y como “Luis (el marido) quería una esposa que se quedara en su casa” y ella quería seguir con su arte, no lo retuvo, continuó con sus giras, volvió a casarse y tuvo más hijos. Lo que impulsa la historia de Violeta es su deseo artístico, su rol protagonista en la música popular chilena.

También el arte era el deseo de Alfonsina, el teatro y la escritura en este caso, y su accionar

por la emancipación y la conquista de los derechos civiles de las mujeres,

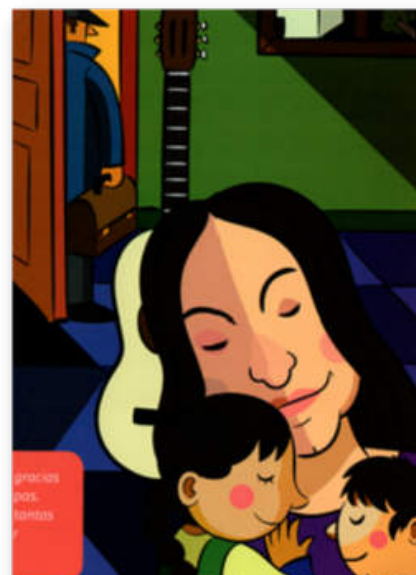


Alfonsina Storni, *Antiprincesas*, 2017

la lucha de su época. A los 20 años llega a Buenos Aires sola “con su bebe en la panza”, ya que era una “madre soltera”. La edición define a esta situación como “aquellas mujeres que deciden tener a sus bebés aunque el padre no quiera cumplir esa función o se vaya lejos para no verlos”, y

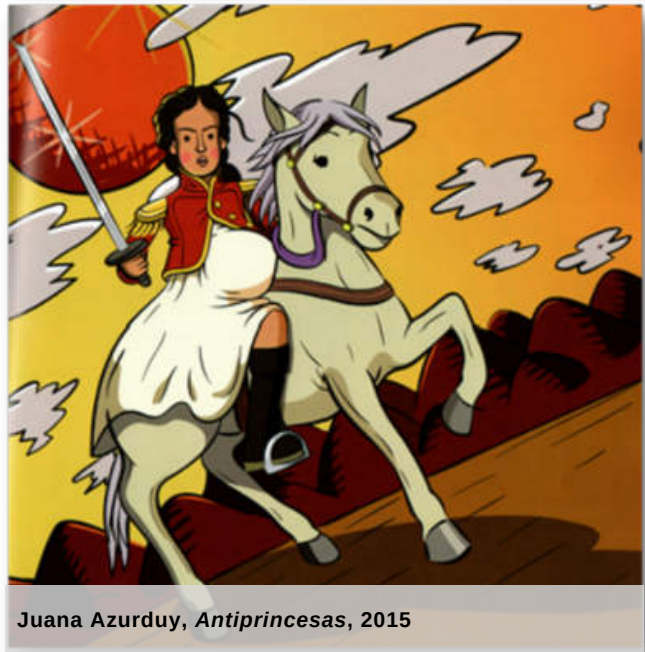
recupera el significado para la época (1912): “se miraba de muy mala manera a las mujeres que decidían ser madres solteras”.

Juana Azurduy es otra de las *Antiprincesas* representada como quien rompió el mandato femenino: quedarse en su casa a ocuparse de las tareas del hogar. Ella, en cambio, “no quería quedarse quieta” y eso fue lo que le permitió, entre otras hazañas, rescatar a su esposo cuando fue preso por un grupo de españoles.



Violeta Parra, *Antiprincesas*, 2015

Fink y Saá resaltan esta acción e invierten el género protagonista en los cuentos tradicionales para niños y niñas: “¿Pero cómo? ¿No eran los caballeros los que rescataban a las princesas? ¡Parece que no!”. Las historias de *Blancanieves* (1937), *Aurora* (*La Bella Durmiente*, 1950), *Jazmín* (*Aladín*, 1992) y *Rapunzel* (*Enredados*, 2010) se estructuran a partir del rol del príncipe al rescate de



una princesa indefensa. Juana, por el contrario, montó su caballo, sus armas, definió una estrategia y salvó a su esposo prisionero. Según el relato, esta heroína parió en un alto de batalla, “pero no hubo tiempo para ceremonias porque los realistas atacaban de nuevo”.



Se la representa como una mujer que decidió ser madre sin dejar de lado su acción de batalla, incluso se la ilustra combatiendo mientras amamantaba a su niña. Juana Azurduy era, según la narración de esta “Antiprincesa guerrera”, una líder, la jefa que comandaba a las tropas y problematiza, así, el poder de dirección asignado tradicionalmente a los hombres. Una de las variables de la noción de género es que se trata de la búsqueda de una equidad en el ejercicio del

poder (Scott, 1996).

Eva representa, al igual que Juana, a una mujer que pudo dirigir y decidir en el ámbito político. Frente al estereotipo de que "la política es cosa de hombres",



fue objeto de críticas de la opinión pública, caracterizándola como "machona", "soberbia", "descocada" y "zaparrastrosa". A pesar de ello, esta heroína construyó un vínculo irrompible con "sus queridos descamisados".

Hay además otro rasgo que une a Juana y a Eva en su forma de ejercicio de poder, según la representación de los autores, que es la sororidad como modo de acción colectiva.

3.3. El ejercicio del poder en la sororidad

El modo de acción de las *Antiprincesas* es colectivo y muchas de ellas lo llevan adelante junto a otras mujeres. Se trata de un accionar sororo, en términos de Lagarde (2012), una alianza positiva, existencial y política entre mujeres que se enfrenta al estereotipo de género que las representa en un vínculo de conflicto. En los productos infantiles de Disney, este estereotipo se reproduce a partir de la oposición buena/mala, con los personajes de las princesas, por un lado y de las brujas/madrastras/hermanastras, por el otro. La *Guía para ser una Antiprincesa*, en cambio, problematiza los roles rígidos de maldad, bondad y los personajes de brujas, hermanastras y madrastras malvadas. Construye las historias de Susy

Shock, las Antiprincesas de Plaza de Mayo y Juana Azurduy a partir del relacionamiento amoroso y poderoso entre mujeres.

La sororidad estructura el relato de Susy Shock desde el inicio, cuando se narra el rol positivo de Dolores, su maestra de primaria, quien la incentivó en su creatividad. “La seño la abrazó mucho”, se destaca. Esa empatía genérica (Femenías, 2018) es también resaltada en la lucha común que mantuvo con sus amigas Lohana Berkins, Diana Sacayán y Marlene Wayar por el derecho al desarrollo libre. Juntas se potenciaron y actuaron no solo por ellas sino por “todas las travas del mundo”.



El **ejercicio colectivo del poder** es representado por las *Antiprincesas de Plaza de Mayo*, Madres y Abuelas que “todas juntas son una especie de Liga de Antiprincesas”. Son mujeres a las que las une una misma lucha, la búsqueda de sus hijo/as desaparecido/as y sus nieto/as apropiado/as, y que se hermanan en esa búsqueda con sus pañuelos blancos y sus caminatas de brazos entrelazados por la Plaza de Mayo todos los jueves.

Este colectivo de *Antiprincesas* unidas por una causa común, son un grupo de incidencia en la sociedad argentina y de accionar permanente en el campo de los derechos humanos.

Es decir, que encarnan un modo de lucha sorora y, además, de ejercicio de poder, el poder de decir. El relato cita una frase de Estela de Carlotto, presidenta de Abuelas de Plaza de Mayo que destaca su forma su acción: “Luchar en grupo es mucho más sencillo. En soledad no hubiéramos podido conseguir nada”.



La edición enfatiza lo colectivo al aclarar en la introducción que el libro también está construido de ese modo, entre varios autores y autoras: se trata de “un relato colectivo, porque la lucha se hizo y se sigue haciendo de a muchos”.

La principal hazaña de Juana Azurduy, cuando arrebató la bandera realista a quienes enfrentaba en batalla, fue lograda con su ejército conformado por una guardia de Amazonas, según cuenta el relato de *Antiprincesas*. Era un “grupo de guerreras indígenas que peleaban por la libertad de su pueblo” comandadas por Juana. Esta antiprincesa encarna también un rol de poder, en tanto conductora y líder de un grupo de batalla.

La caracterización de este grupo de “mujeres valientes que pelearon a la par de los hombres por un futuro mejor” se enfrenta a la representación clásica del rol de las mujeres en la lucha por la independencia: “ellas cosían banderas y preparaban el té, mientras que los hombres hacían planes de guerra”. En la edición de María Remedios del Valle también es protagonista la lucha por la independencia llevada adelante por mujeres y Fink y Farías, en este caso, imaginan una posible batalla conjunta de María Remedios con Juana.

Las imaginamos peleando brazo con brazo con muchas otras mujeres olvidadas por la historia pero que allí estaban (...) ¿Habrán compartido miedos, tristezas por la pérdida de seres queridos, abrazos de hermanas?” Esto es, el abrazo en la lucha y el acompañamiento en la vida, que la colección define como sororidad. Para dar cuenta de este modo de acción, hay



M. Remedios del Valle y Juana Azurduy, *Antiprincesas*, 2015

dos ediciones de la *Liga de Antiprincesas*, relatos ficcionalizados con personajes reales de mujeres que pelearon por la independencia, la federalización de los países y por los derechos de los pueblos originarios [8].



Liga de Antiprincesas, 2016

Son narraciones que privilegian la lucha conjunta de las mujeres y buscan recuperar sus historias olvidadas en relación al protagonismo que tienen en la historia “los grandes hombres que liberaron países”. “Así, tratando de que cada vez las veamos más,

empezamos a pensar en un relato nuevo, que las tenga a todas reunidas, haciendo de a muchas, como suelen construir las mujeres a lo largo del tiempo”, presenta Fink en la introducción. Esta “Liga matriótica” se construye a partir de

[8] Entre ellas: Bartolina Sisa, Martina Chapanay, Juana Azurduy, Victoria Romero, Remedios del Valle y Micaela Bastidas.

un conflicto que afecta a algún pueblo latinoamericano y que se resuelve con el aporte de cada personaje en cuanto a su mejor saber. Las mujeres se van sumando a la liga a partir de que otra reconoce sus aptitudes y las convoca a ser parte. Una de las protagonistas es Yaísa, una hechicera, una “bruja buena” que, contrariamente a la valorización que se le otorga en los cuentos de princesas tradicionales, desempeña un rol fundamental en el armado del grupo y positivo en la resolución del conflicto.

Al cierre de la primera edición de la Liga, se problematiza el rol de este personaje:

“En los cuentos, siempre leemos sobre brujas malas que convierten a príncipes en sapos, lastiman a las princesas, usan sus poderes para matar o para ser más lindas y jóvenes”.



Esta referencia remite a muchas de las historias de las *Princesas Disney*, en las que sus principales enfrentamientos son con mujeres malvadas que buscan hacerles daño. Tal es el caso de Ariel

(*La Sirenita*, 1989), víctima de Úrsula, la “bruja del mar”. La malvada, que pretendía apoderarse del reino Tritón, se aprovecha de la princesa con un hechizo que le quita su voz, talentosa para el canto, a cambio de darle un par de piernas que le permitan vivir en la tierra con el príncipe del que se enamora.

Cuando Úrsula evidencia que el príncipe efectivamente se está enamorando de la princesa, no lo tolera y se transforma en una joven llamada Vanesa que usa la voz de Ariel para hechizarlo. El relato representa no solo a



Ursula, *La Sirenita*, 1989

una mujer que desprecia y busca destruir a otra, sino que se convierte en una chica atractiva y joven para poder competir de igual a igual por el encantamiento del príncipe.

La belleza y la juventud en tanto rasgos de enfrentamiento entre mujeres, como elementos generadores de la disputa y odio entre ellas, también se presenta en la historia de Rapunzel (*Enredados*, 2010). Madre Gothel la secuestró cuando era muy pequeña y la encerró en una torre haciéndole creer que era su hija, ya que la princesa contaba con un cabello mágico que tenía el poder de dar juventud a quien lo tocara.

La malvada retiene a Rapunzel y le arrebató su identidad para utilizarla como fuente eterna de belleza y juventud.

En la tríada clásica de *Princesas Disney*, también se estructuran los roles de villana



Madre Gothel, *Rapunzel*, 2010

vs princesa. *Blancanieves* (1937) es enviada a matar por su madrastra y, ante el arrepentimiento del cazador, la reina se disfraza de anciana y la hechiza con una manzana envenenada para matarla. Aurora (*La Bella Durmiente*, 1959) es

hechizada por Maléfica, una “bruja poderosa” que dictamina su muerte a los 16 años. *Cenicienta* (1950) no es objeto de un hechizo de muerte, pero sí de padecimientos y maltratos a cargo de su madrastra y hermanastras que la obligan a servirles y la mantienen encerrada.

Así, mientras que Disney da forma a sus historias de princesas a partir de los enfrentamientos superficiales entre mujeres, pero con consecuencias extremas; *Antiprincesas* resalta la hermandad de género positiva y la unión de mujeres en grandes causas con resultados históricos y sociales exitosos.

Resoluciones. La desgracia como final posible

“Y vivieron felices para siempre” suele ser el desenlace de los cuentos tradicionales de *Princesas Disney*, una felicidad alcanzada, en la mayoría de sus films, a partir del amor heterosexual romántico. Las biografías de algunas *Antiprincesas*, en cambio, tienen finales dramáticos, tales como el femicidio de Micaela García, el suicidio de Alfonsina Storni y la muerte de Gilda en un trágico accidente automovilístico. La muerte es abordada en las ediciones de estas heroínas como el punto de partida de su recorrido, a pesar de ser el final cronológico en sus biografías. Se representa la tristeza como sentimiento inevitable de estos sucesos, pero también se da cuenta de lo que se genera post fallecimiento. Se trata de problemáticas sociales que se leen desde la agenda feminista del movimiento “Ni una Menos”, que explota públicamente en el mismo contexto de aparición de la colección.

Tanto el amor romántico en las producciones de Disney, como las desgracias en las historias de *Antiprincesas*, se representan mediáticamente en los diversos canales y formatos del **ecosistema comunicacional** (Barbero, 2000) que complejiza el universo infantil. El marketing y la comunicación en la que están inmersas las infancias excede a los libros de Chirimbote y a las películas de Disney. Se trata de un entorno que abarca también a los canales de televisión, las publicidades, los juguetes, la ropa, la música, los podcasts, los videos y las redes sociales. Este espacio vital, tal como el ecosistema ambiental (Barbero, 2000) que implica nuevas formas de relacionamiento con el entorno, interpela a los niños y niñas como consumidore/as, “demandadores” (Duek, 2010). La cultura infantil sólo puede comprenderse dentro de los discursos que circulan en este entorno comunicacional, caracterizado por la uniformidad de las representaciones, enmascaradas en una múltiple y diversificada oferta de productos. Los canales oficiales de *Princesas Disney* publican contenidos sobre

las parejas y los príncipes de sus historias para que la comunidad interactúe en relación a ello y, luego, ofrece productos vinculados en la tienda oficial. En los perfiles sociales de la editorial local se toman las historias de sus libros como disparadores para hablar acerca de las desigualdades de género y los casos de femicidios.

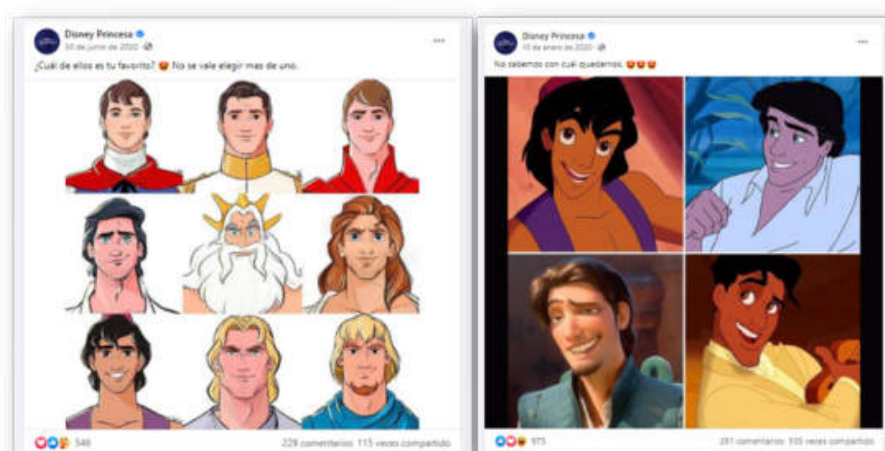
4.1. Comieron perdices

El final feliz por casamiento en las historias de Disney responde a un deseo inicial de conocer el amor verdadero y concretarlo con una vida junto al príncipe. Las princesas encarnan una subjetividad constituida alrededor del **amor romántico** (Gomes, 2000) entendido como el ideal de felicidad. Así, la realización de las mujeres depende de la consagración de un vínculo heterosexual. La felicidad eterna garantizada por el enlace con un hombre es representada en los deseos de las princesas clásicas. *Blancanieves* (1937) así lo expresa: “que (el príncipe) me lleve a su castillo para vivir ahí por siempre y ser felices”. También Aurora (*La Bella Durmiente*, 1950) focaliza sus ilusiones en el amor romántico:

“Eres tú, la dulce ilusión que yo soñé
Eres tú, brillando en tus ojos el amor pude ver
(...)
Y tú me amarás, se hará realidad
Lo que yo soñé”

El ecosistema comunicacional alimenta el amor romántico en sus diversos canales y soportes. En la figura del príncipe también hay construcciones estereotípicas adecuadas a determinados parámetros de belleza y elegancia y

sustentados en la fortaleza física y el poder. En las representaciones clásicas predomina el imaginario del héroe masculino con un caballo blanco (Gomes, 2000) que rescata a la princesa de una situación de padecimiento, mientras que en las historias posteriores, aparecen menos rígidos e incluso de origen popular, como el caso de *Aladín*. A pesar de estas modificaciones, la unión heterosexual es una condición invariante de todos los relatos de *Princesas Disney* en los que hay una vinculación amorosa.



Publicaciones en redes sociales oficiales de *Princesas Disney*

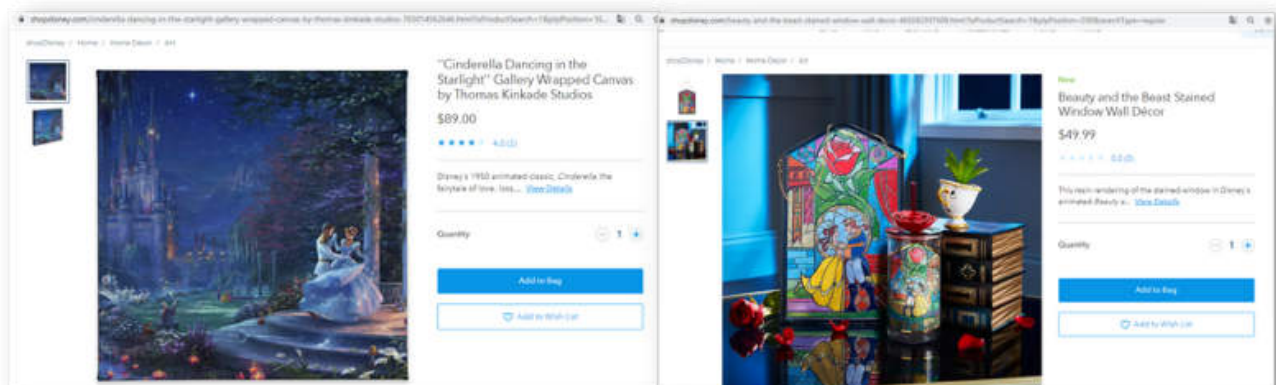
Frozen (2015) no pertenece a esta submarca, pero se destaca que, en esta historia, Disney recurre al amor entre las hermanas Elsa y Anna para resolver el conflicto del film. Anna solo podía descongelar su helado corazón hechizado si ocurría un acto de amor verdadero. Luego de buscar ese amor en el beso trunco con el príncipe Hans y de un encuentro fallido con el recolector Kristoff, se vuelve una estructura de hielo. Ante el dolor, Elsa abraza a su hermana luego de años de distancia y logra romper el hechizo. En este relato, por fuera de las *Princesas*, Disney representa el amor verdadero en otro tipo de vínculo, la hermandad entre mujeres.

Las historias dentro de la submarca *Princesas Disney* que culminan en una unión amorosa entre hombres y mujeres, en cambio, expresan un modo de vivir el amor, con determinados roles marcadamente femeninos y masculinos. Los bailes de pareja condensan esa unión en la que los hombres guían a las mujeres, de la misma manera en que ocupan un lugar dominante en las relaciones.



Publicaciones en redes sociales oficiales de *Princesas Disney*

El universo Disney mercantiliza esta imagen de conexión romántica en sus parques temáticos, en los videos de sus canales oficiales, en los cuadros, adornos, remeras, mochilas, toallones y demás objetos de su tienda virtual oficial. Se trata de una oferta masiva y multisorte de productos uniformes dirigida a las infancias, en tanto sujetos consumidores, que reproduce esta representación amorosa.



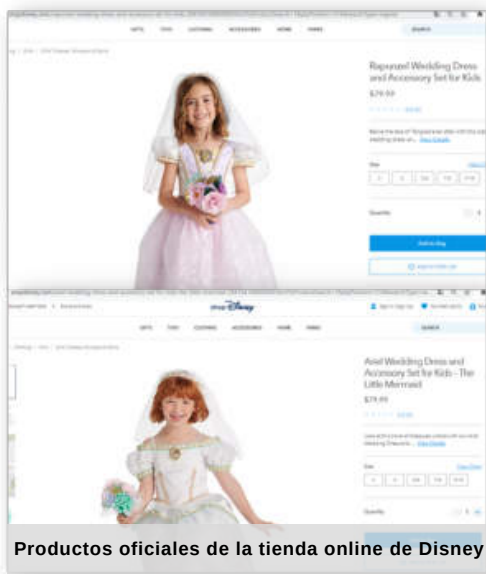
Merchandising oficial del E-shop de Disney

Los deseos de unión con el príncipe que movilizan estas historias encuentran su final ideal en la eternización del amor. Las historias de *Blancanieves* (1937), *Cenicienta* (1950), *La Bella durmiente* (1959), *La Sirenita* (1989), *La Bella y la Bestia* (1991), *Aladín* (1992), *La princesa y el sapo* (2009) y *Rapunzel* (*Enredados*, 2010) culminan con una boda.

El contenido de las redes sociales oficiales de *Princesas Disney* Latinoamérica reproduce estas construcciones de romantización de los casamientos. Bajo el hashtag #TuBodaDeCuentoDeHadas, recrea los vestidos de bodas de las princesas. Estos contenidos refuerzan el discurso en torno a las protagonistas y actualizan el deseo de casamiento que las guiaba en historias creadas hace más de 50 años.

Tales personajes son figuras de un imaginario social que encarnan un mito específico acerca de lo que es ser princesa (Gomes, 2000). No se definen únicamente por su pertenencia monárquica sino por elementos constitutivos de su universo. Ser princesa es ser noble, disponer de determinadas características estéticas (“bellas”) y modos específicos de comportarse (bondad, pasividad, sumisión). Las imágenes que condensan ese modo de ser princesa son los rasgos físicos, la vestimenta, el castillo, el baile de parejas y la realización de la boda. El vestido es el elemento representativo del casamiento de cada cuento y convertido en producto para su comercialización. En este objeto se despliega nuevamente la expectativa que se tiene sobre el género al representar a una niña con un vestido de novia.





Productos oficiales de la tienda online de Disney

El camino inicia con el deseo de encontrar el amor, continua con el encuentro heterosexual con un príncipe, condensado en la imagen del baile de parejas, y culmina con la boda como momento de realización de los personajes. Así, el final feliz es alcanzado y la historia se resuelve. En los films de las últimas *Princesas Disney* (Valiente y Moana) la vinculación amorosa con un hombre no forma parte de los

deseos de las protagonistas ni de los desenlaces de sus relatos. Incluso el conflicto en la historia de Mérida (*Valiente*, 2012) es su rechazo a elegir un príncipe esposo que le asegure mantener la tradición del reino.

En las representaciones de las *Antiprincesas*, en línea con los relatos contemporáneos de Disney, el casamiento no es un acontecimiento recurrente y, si aparece, solo es un hecho más sin resultar central en sus biografías. “¿Ser felices y comer perdices?” se pregunta la *Guía para ser una Antiprincesa* y propone “vivir cada día” antes que “esperar por un final feliz (que muchas veces no podemos alcanzar)”. Se enfoca en el recorrido en lugar del final y contempla a la tristeza como una emoción común en las trayectorias de vida, en las que la muerte trágica se representa como una alternativa posible.

4.2. La muerte no es tabú: femicidio, suicidio y tragedia

Los relatos infantiles de Disney y las *Antiprincesas* coinciden en algunas de sus historias en el fallecimiento de las protagonistas, pero la causa y desencadenantes de la misma son representados en sentidos diversos. El reposo de *Blancanieves* y *Aurora (La Bella Durmiente)* es una muerte mágica, el origen

es un hechizo y al romperlo, las princesas vuelven a la vida. En los relatos de Fink y Saá, en cambio, la fantasía tiene lugar en personajes que son animales parlantes y objetos animados, pero no en la muerte. Esta situación es tematizada y ocupa un lugar central en algunas de las biografías, cuyas historias son disparadores para abordar problemáticas más amplias: los femicidios, las tragedias y los suicidios.

Las ediciones de Micaela García y Gilda comienzan con el relato de sus muertes. La historia de Micaela García señala, al inicio, que era una persona cargada de sueños, pero que “un hombre se los cortó de golpe” porque fue víctima de un femicidio cuando tenía 21 años. Se describe como “un crimen que se comete contra una mujer por ser mujer (...) hay hombres que odian a las mujeres (...) no quieren que sean libres, o las tratan como objetos descartables”.

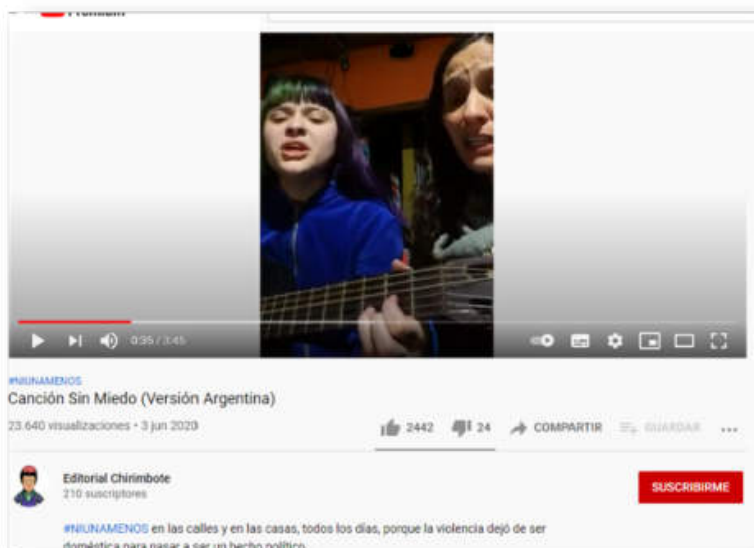


Este relato no hace referencia al femicida ni a la violación ocurrida previa al asesinato, pero sí utiliza este hecho de su biografía para insertar la temática de la perspectiva de género. Enfatiza en la Ley n° 27499, conocida como la “Ley Micaela”, promulgada a partir del trabajo de la “Fundación Micaela García” y el acompañamiento del colectivo de mujeres, que establece la capacitación obligatoria en género para quienes trabajan en los tres poderes del Estado. Problematisa, además, las cuestiones del cuidado del hogar, el lenguaje inclusivo, los estereotipos y la violencia de género. La actividad final de la edición propone, precisamente, dibujar o escribir acerca de las violencias que queremos erradicar.

El repudio y hartazgo respecto a la violencia de género y los femicidios, problemáticas sociales centrales del relato de Micaela García, es la base del manifiesto del colectivo ***Ni Una Menos***. La colección nace en un contexto signado por la irrupción de este movimiento que, en su manifiesto del 3 de junio de 2015, exige ni una muerte más por femicidio. “Basta” es la expresión base de los reclamos: “tenemos que decir basta”, “Cada mujer que se atreve a decir basta, que quiere dejar de ser víctima para convertirse en sobreviviente”, (necesitamos de) “redes de afecto, sociales, asistencia del Estado y un activismo político fuerte (...) Para que ese BASTA, que por fin pudo enunciar, se sostenga en el tiempo”. Ese agobio es recuperado a lo largo de la colección respecto a los estereotipos de género. Es frente a ellos, como ya profundicé, que se constituyen sus heroínas.

En tanto la comunicación es ecosistema (Barbero, 2000), esta temática es protagonista en diversos soportes de la editorial, más allá del libro que narra la historia de Micaela García. En su canal de *YouTube*, Chirimbote difunde manifestaciones de repudio a la violencia machista y los femicidios como expresión extrema de la sociedad patriarcal. Tal es el caso de la letra de “Canción sin miedo”, publicada el 3 de junio de 2020 al cumplirse 5 años de la aparición de *Ni Una Menos*:

“Cada minuto de cada semana
nos roban amigas,
nos matan hermanas...”



La vinculación de la colección con estas problemáticas, cuestionadas cotidianamente en sus redes sociales, y con el movimiento feminista, atraviesa a todas las ediciones. La violencia de género, las violaciones y femicidios son las temáticas principales de sus

posteos. En estos canales, la editorial se dirige ya no solo a un público infantil sino que funciona como un portal de difusión de noticias, convocatoria a marchas y análisis del tratamiento mediático sobre estas violencias.



Publicaciones de las redes sociales oficiales de Chirimbote

Al igual que el relato de Micaela García, la historia de Gilda también comienza con su muerte. En este caso, en el santuario que se armó al costado de la ruta de Entre Ríos en la que murió luego de chocar el micro en el que viajaba.

Esta tragedia, que es el final de su biografía cronológica, pero el inicio del relato, es el disparador para dar cuenta del nacimiento de un mito popular.

“Santa Gilda” es, según esta edición, la transformación de una artista popular en una leyenda objeto de ofrendas, oraciones y pedidos de favores.

“Y entonces, a partir de esa tragedia empezó a nacer el mito. Porque muchas personas empezaron a pedirle favores, que se les cumplieron: cosas simples



como trabajo, salud, o que se les fuera la tristeza”. Su protagonismo como cantante de cumbia, “música popular que se escucha por toda Latinoamérica”, se intensificó aún más luego de su muerte. La reivindicación de lo popular que la colección construye a lo largo de sus ediciones, ya sea enfatizando el origen de las heroínas o destacando su campo de acción, es el rasgo central constitutivo del relato de Gilda. Su historia se enmarca dentro de la de los “santitos populares”, tales como El Gauchito Gil y La Difunta Correa, cuyas leyendas son recuperadas. Se invita a investigar acerca de “nuestros propios mitos”, es decir “de los santos y santas populares, que están cerca del pueblo y un poquito más lejos de las religiones”.

La muerte es también un pasaje central de la historia de Alfonsina Storni.



Su suicidio es representado como la expresión más acabada de su libertad. Heroína que rompió los estereotipos y moldes de su época y que logró triunfar en un campo literario machista, encarna la libertad como motor de su vida. Y también de su muerte: “¡Esta Alfonsina era tan libre y tan valiente que hasta eligió el día en que iba a morirse!”. A diferencia de los femicidios, no se menciona en ningún momento la palabra suicidio, pero se refiere a una muerte elegida.

Así, en las ediciones de *Antiprincesas* la **muerte** ocupa un **lugar central**, es concreta y, en muchas de las historias, cruel. Se llaman las cosas por su nombre en el caso de los femicidios, no así en relación al suicidio. La muerte de Alfonsina se cuenta en términos de libertad sin indagar en la problemática de las personas que se quitan la vida. No hay lugar para la fantasía que envuelve a las *Princesas Disney*, cuyos fallecimientos son temporarios, ya que siempre mágicamente vuelven a la vida. Los decesos de las *Antiprincesas* remiten a cuestiones sociales que van más allá de sus historias y que se proponen como disparadores para problematizar los propios contextos en los que las infancias se desarrollan.

En este trabajo me propuse comprender las construcciones de sentido en torno a la feminidad en *Antiprincesas*, un producto orientado a las infancias. En ese recorrido, me resultó indispensable indagar en el posicionamiento del medio dentro de la cultura infantil y en la interpelación a las representaciones de *Princesas Disney*, principalmente las clásicas, sobre las que se construye.

Fink y Saá eligen dar forma a sus historias desde una oposición, la diferenciación a las características de feminidad (modos de hablar, de comportarse) expresadas en los productos de esta submarca de Disney. La editorial local parte del reconocimiento de que los sentidos en torno al género construidos por la industria cultural norteamericana se encuentran en el imaginario de las infancias a las que se dirige. Enfatiza en los rasgos que se ponen en juego en la tríada inicial de las princesas creadas hace más de 50 años, *Blancanieves* (1937), *Cenicienta* (1950) y *La Bella Durmiente* (1959), tales como la belleza, la pasividad, la sumisión y la bondad, para contraponerse. Las intertextualidades que se despliegan con el universo Disney se centran en las versiones clásicas, ya que las imágenes que se utilizan para referenciar a los estereotipos de género remiten a los cuentos tradicionales. No se establece un diálogo con las últimas princesas, ni siquiera con las que coinciden con los contextos de producción de la colección. En las historias de *Valiente* (2012) y *Moana* (2016) hay puntos de flexibilización respecto a sus predecesoras, ya que tienen a la rebeldía como rasgo fundamental y se liberan de la obligación del amor romántico como objetivo constitutivo de sus vidas. *Antiprincesas* no dialoga con estas nuevas representaciones, sino que se enfoca en los estereotipos de las versiones primitivas.

Las “Anti” son personajes que son por lo que no son. Son todo aquello que se opone a los cuentos tradicionales: son estéticamente diversas porque no son prototípicamente bellas; son rebeldes porque no son pasivas y calladas; son activas e independientes porque no están a la espera de ningún príncipe que las rescate. Los deseos, tensiones y resoluciones de sus historias también se

articulan de este modo, dado que la referencia a aquellos personajes a los que se cuestiona es permanente. La *Antiguía para ser una Antiprincesa* es un recorrido por las características de las protagonistas de los cuentos clásicos en una propuesta de deconstrucción. Esta forma de abordar los relatos parte de la concepción de las historias de Disney como reproductoras de los estereotipos que se pretende derribar. Los estereotipos asignan actitudes y habilidades específicas para hombres y mujeres y moldean su experiencia al establecer las diferencias de género culturalmente dominantes. Para la colección, las actitudes y modos de ser de las princesas clásicas son aún los estereotipos dominantes en la cultura infantil. La propuesta de las *Antiprincesas* consiste precisamente en cuestionar aquellas imágenes femeninas que considera no representan a las mujeres actuales y ofrecer nuevos sentidos que sí se adecuen a las “mujeres reales”. Este punto resulta problemático dado que es imposible concebir un único modelo de mujer ni una representación que refleje una supuesta realidad femenina.

La cultura es un terreno en disputa en el que hay siempre en tensión diversos significados, más allá de los sentidos dominantes en un momento histórico determinado. En tanto los medios construyen visiones del mundo, la feminidad no sólo significa cosas distintas de acuerdo al contexto, sino que en un mismo momento histórico habrá diversas representaciones sobre la misma. Fink y Saá producen una imagen propia de feminidad que es solo una visión de género posible. Esta imagen se sustenta en las premisas feministas del contexto en el que surge. Es fundamental comprender a *Antiprincesas* como un producto cultural inseparable de la agenda que estableció la cuarta ola feminista, el movimiento *Ni una Menos*. La descripción del patriarcado y sus consecuencias, que este colectivo expresa en su primer manifiesto del 3 de junio de 2015, es retomado en estas ediciones para dar forma a sus personajes. Es frente a esas condiciones que sus heroínas lucharon y provocaron conquistas sociales. El sentimiento de

hartazgo que el movimiento sostiene en algunos pasajes del manifiesto, con la expresión “BASTA” también es recuperado en *Antiprincesas*. En estos relatos el agobio es manifestado, en general, respecto a las desigualdades de género y, en particular, sobre los sentidos que sostienen la imagen de la mujer propia del patriarcado y que tiene a Disney como la principal industria generadora. Las *Antiprincesas*, aún aquellas que vivieron en el Siglo XIX (Juana Azurduy y María Remedio del Valle) condensan los atributos que la agenda de la cuarta ola feminista privilegia. Son mujeres libres, independientes y desligadas de los mandatos de unión heterosexual y maternidad. Estos rasgos estructuran a todas las protagonistas, independientemente de las épocas en las que se desarrollaron. Las injusticias contra las que se rebelan, en cambio, corresponden a contextos socio históricos específicos que dan sentido a sus hazañas. Se posiciona así, dentro del ecosistema comunicacional infantil, como la constructora de nuevas representaciones de modelos femeninos que demanda el contexto en el que surge. Así como el manifiesto de la cuarta ola feminista es la base de construcción de las *Antiprincesas*, en el marco de su aparición también continuaron circulando imágenes de *Princesas Disney* asociadas a las viejas subjetividades, como el *merchandising* de vestidos de novia.

La colección enfatiza en determinados roles de género que convierten a sus personajes en heroínas. Estos roles, que comienzan a internalizarse en los procesos de socialización de las infancias, son los que marcan las expectativas sobre los géneros, las formas esperadas de ser y hacer. Las *Antiprincesas* encarnan un rol de liderazgo y de ejercicio sororo del poder. Esto es, son mujeres que lideraron sus campos de acción y, para hacerlo, debieron romper los mandatos que la época les imponía. Son heroínas que lucharon por la independencia, que fueron dirigentes políticas, que dislocaron las reglas literarias

o del mundo de la música, que enfrentaron a los terrorismos de estado que sufrieron sus países latinoamericanos durante las dictaduras militares. Los mandatos de la “buena esposa” y “buena madre” que busca derribar el movimiento *Ni Una Menos* son recuperados por Fink y Saá para dar cuenta de que sus protagonistas se movieron por deseos distintos. En sus historias, el casamiento no es un hecho recurrente ni significativo y la maternidad es representada como deseada y libre. Algunas de las *Antiprincesas* son definidas como “madres solteras” o “madres nómadas” que siguieron adelante con sus actividades llevando a sus hijos e hijas a cuestas. Los modos de acción son representados en estos relatos como colectivos, oponiéndolos nuevamente a un estereotipo que, según la colección, reproduce las historias de Disney; en este caso, el vínculo conflictivo entre mujeres. Las hazañas de las heroínas latinoamericanas fueron posibles, o al menos se potenciaron, por la alianza positiva, solidaria y de cooperación entre mujeres. Hay *Antiprincesas* que son en sí mismas un colectivo, tales como las madres y abuelas de Plaza de Mayo y la serie de la *Liga de Antiprincesas*. Esta sororidad no es un vínculo que estructure los films de *Princesas Disney*, ya que, incluso las últimas producciones, se basan en el enfrentamiento de personajes mujeres. Esta relación promueve la escisión entre las protagonistas, representantes del bien, frente a las malvadas villanas que buscan perjudicarlas.

Otro elemento constitutivo de las biografías de las *Antiprincesas* son las referencias contextuales, ya que son representadas como sujetos sociales ubicadas en un contexto histórico específico. Sus historias se comprenden desde esa contextualización porque se movilizan por problemáticas propias de su época y por la conquista de derechos sociales que constituyen un hito en un momento determinado. Del mismo modo, es fundamental la articulación de la cuestión de género con otras formas de identidad cultural y núcleos de pertenencia. Lo popular, ya sea por origen o por campo de acción político o artístico, es central

en sus biografías porque da cuenta del por qué de sus acciones. Son mujeres que por su origen popular estuvieron atravesadas por las injusticias, lo que sumado a la desigualdad propia del género, constituye el motor de su accionar. La ubicación en tiempo y espacio, describiendo las épocas y los contextos latinoamericanos explican sus biografías.

La rebeldía, rasgo presente en todas las *Antiprincesas* y también en las últimas *Princesas Disney*, implica una continuidad entre ambos productos. Pero, el móvil de esa rebeldía y su modo de expresión difiere también por el marco histórico. El conflicto en las *Antiprincesas* se representa en las tensiones con las injusticias sociales indexadas a un contexto determinado, mientras que las últimas princesas de Disney son representadas en situaciones descontextualizadas de desobediencia frente a sus padres. Mientras que las heroínas locales se destacan por su lucha por la independencia, por los derechos de los trabajadores, por la igualdad de género en campos machistas y reticentes y por el enfrentamiento al terrorismo de estado, las *Princesas Disney* entran en conflicto al desobedecer algún imperativo de sus padres (generalmente vinculados al mandato del casamiento). La consecuencia, en el primer caso, es la conquista social, ya sea la independencia latinoamericana, los derechos civiles de las mujeres, la ruptura de las reglas del campo literario o la recuperación de nieto/as apropiado/as durante la última dictadura cívico militar. La desobediencia de las princesas, en cambio, modifica su experiencia individual y, si ocasionalmente repercute en la comunidad, se trata de una consecuencia involuntaria. También la muerte de algunas *Antiprincesas* es tematizada para referirse a problemáticas sociales más amplias, tales como los femicidios y los suicidios. Tematizar muertes trágicas, crueles y concretas es novedoso dentro de los productos culturales infantiles. En las ediciones de Fink y Saá no es un tema tabú, ocupa un lugar central y se propone como disparador para continuar hablando del tema.

Las actividades finales, invitan a ir más allá de los libros y a vincularse con las temáticas abordadas desde lo lúdico y lo artístico.

Por lo tanto, *Antiprincesas* representa a una mujer líder y sorora atravesada por otras formas de identidad cultural, como lo es su condición popular. Es un tipo de feminidad que se define por oposición y que encarna la deconstrucción que la colección propone respecto a los sentidos de las *Princesas Disney*. En ese objetivo, dirigirse a las infancias es primordial ya que ahí es donde se inicia nuestro aprendizaje sobre las identidades de género. Las formas culturales analizadas son representaciones de género en disputa que habitan el terreno de la cultura infantil, con diálogos y contraposiciones, atravesadas por otras relaciones de poder y por un contexto que les da sentido. Queda pendiente en esta investigación el análisis de la recepción para indagar qué lecturas se ponen en juego y qué hacen las infancias con lo que consumen.

- AA.VV. (2015). "Carta orgánica" (20/05/2020), de *Ni Una Menos*. Sitio web: <http://niunamenos.org.ar/quienes-somos/carta-organica/>
- About The Walt Disney Company (21/06/2020), *The Walt Disney Company*. Recuperado de <https://thewaltdisneycompany.com/about/#-5>
- Accossato, R. y Sendra, M. (2018) "Movimientos feministas en la era digital. Las estrategias comunicacionales del movimiento Ni Una Menos", en *Encuentros. Revista de Ciencias Humanas, Teoría Social y Pensamiento Crítico. Segunda Época* (Año 6 no. 8 ago-dic 2018), Cabimas. Recuperado de http://biblioteca.clacso.edu.ar/Venezuela/ceshc-unermb/20180909030404/07_Accossatto.pdf
- Adorno, T. y Horkheimer, M. (1988) "La industria cultural. Iluminismo como mistificación de masas", en *Dialéctica del iluminismo*, Buenos Aires: Editorial Sudamericana.
- Alcaraz, M.F. y Paz Frontera, A. (2018) "La cuarta ola argentina. La Generación Ni Una Menos", en *El Atlas de la revolución de las Mujeres*, Capital Intelectual, Buenos Aires: Le Monde Diplomatique.
- Amossy, R. (2010). *Estereotipos y clichés*. Buenos Aires: Eudeba. Traducido por Lelia Gandara.
- Barrancos, D. (2018) "Las tres olas del feminismo. La histórica lucha por la igualdad", en *El Atlas de la revolución de las Mujeres*, Capital Intelectual, Buenos Aires: Le Monde Diplomatique.
- ----- (2019). *Devenir feminista. Una trayectoria político-intelectual*. Recuperado de <http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/se/20191004095214/DoraBarrancos.pdf>

- Benjamin, W. (1989). *Escritos, La literatura infantil, lo niños y los jóvenes*, Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión. Traducido por Juan J. Thomas.
- Bernal, M. (2006). "Género, etnia y clase en el cine infantil argentino" en Carli, S. (comp.), *La cuestión de la infancia*, Buenos Aires: Paidós.
- Bourdieu, P. (2000a). *La dominación masculina*, Barcelona, España: Anagram.
- ----- (2000b). "Sobre el poder simbólico", en *Intelectuales, política y poder*, traducción de Alicia Gutiérrez, Buenos Aires: UBA/ Eudeba.
- Carli, S. (1999). "La infancia como construcción social", en *De la familia a la escuela. Infancia, socialización y subjetividad*, Buenos Aires: Editorial Santillana.
- ----- (2002). *Niñez, pedagogía y política. Transformaciones de los discursos acerca de la infancia en la historia de la educación argentina. 1880-1955*, Buenos Aires: Miño y Dávila.
- ----- (2006). "Notas para pensar la infancia en la Argentina (1983-2001)", en Carli, S. (comp.), *La cuestión de la infancia. Entre la escuela, la calle y el shopping*, Buenos Aires: Paidós.
- Córdoba y Ordoñez, J. (2009). "Turismo, desarrollo y disneyización: ¿Una cuestión de recursos o de ingenio?", *Invest. Geog*, n.70, pp.33-54. ISSN 2448-7279. 167-179. Recuperado de: <https://doi.org/10.14201/fjc201714167179>.

- Cuadrado Guirado, I. (2007). "Estereotipos de género". En: J. F. Morales, E. Gaviria, M. Moya y I. Cuadrado (Coords.), *Psicología Social*. Tercera Edición, Madrid: McGraw-Hill.
- Duek, C. (2006). "Infancia, fast food y consumo (o cómo ser niño en el mundo McDonald's)" en Carli, S., *La cuestión de la infancia. entre la escuela, la calle y el shopping*, p. 241 - 264, Buenos Aires: Paidós.
- ----- (2010). "Infancia, desarrollo y conocimiento: los niños y niñas y su socialización", en *Revista Latinoamericana de Ciencias Sociales, Niñez y Juventud*, Vol. 8, n° 2, Manizales: Centro de Estudios Avanzados en Niñez y Juventud alianza de la Universidad de Manizales y el CINDE.
- Duek, C., Hedges D., Muñoz Larreta F. y Tourn G. (2013). "De Toy Story a Ralph, el demoledor. Los niños, las niñas y los juegos en las películas de Disney". *X Jornadas de Sociología*. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.
- Duek, C.; Benítez Larghi, S. y Moguillansky, M. (2017). "Niños, nuevas tecnologías y género: hacia la definición de una agenda de investigación". *Fonseca. Journal of Communication*, 14, 167-179, Universidad de Salamanca. Recuperado de: <https://doi.org/10.14201/fjc201714167179>
- Duek, C. y Benítez Larghi, S. (2018). "Las construcciones del género en tiempos de Internet: modos de expresión y riesgos percibidos en las redes sociales durante la niñez". *Revista mediterránea de comunicación*. Recuperado de: https://rua.ua.es/dspace/bitstream/10045/76887/1/ReMedCom_09_02_26.pdf

- Femenías, ML. (2018). "Sororidad. Un pacto entre mujeres", en *El Atlas de la revolución de las Mujeres*, Capital Intelectual, Buenos Aires: Le Monde Diplomatique.
- Fink, N. y Saá, P. (2015). *Antiprincesas*, Frida Kahlo, n° 1, Buenos Aires: Chirimbote.
- ----- (2015). *Antiprincesas*, Violeta Parra, n° 2, Buenos Aires: Chirimbote.
- ----- (2015). *Antiprincesas*, Juana Azurduy, n° 3, Buenos Aires: Chirimbote.
- ----- (2015). *Antiprincesas*, Clarice Lispector, n° 4, Buenos Aires: Chirimbote.
- ----- (2016). *Antiprincesas*, Gilda, n° 5, Buenos Aires: Chirimbote.
- ----- (2017). *Antiprincesas*, Alfonsina Storni, n° 6, Buenos Aires: Chirimbote.
- ----- (2017). *Antiprincesas*, Evita, n° 7, Buenos Aires: Chirimbote.
- ----- (2018). *Antiprincesas*, Antiprincesas de Plaza de Mayo, n° 8, Buenos Aires: Chirimbote.
- ----- (2018). *Antiprincesas*, Susy Shock, n° 9, Buenos Aires: Chirimbote.
- ----- (2019). *Antiprincesas*, María Remedios del Valle, n° 10, Buenos Aires: Chirimbote.
- ----- (2020). *Antiprincesas*, Micaela García, n° 11, Buenos Aires: Chirimbote.
- ----- (2015). *Liga de Antiprincesas*, n° 1, Buenos Aires: Chirimbote.

- ----- (2018). *Antiespejito. Guía para ser una antiprincesa*, Buenos Aires: Chirimbote.
- Ford, A. (1999). *La marca de la bestia. Identificación, desigualdades e infoentretenimiento en la sociedad contemporánea*, Buenos Aires: Grupo Editorial Norma.
- ----- (2001). *Navegaciones. Comunicación, cultura y crisis*, Buenos Aires: Amorrortu editores.
- Gamarnik, C. (2009). "Estereotipos sociales y medios de comunicación: un círculo vicioso", *Revista Questión*; vol. 1, no. 23.
- Gamba, S. (2008). "¿Qué es la perspectiva de género y los estudios de género?", en *Mujeres en Red*. Recuperado de: <http://www.mujeresenred.net/spip.php?article1395>
- García Beaudoux, V. (2014). "Estereotipos de género y liderazgo femenino", VI *Congreso Internacional de Investigación y Práctica Profesional en Psicología XXI*, Facultad de Psicología, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.
- Giroux, H. (2000). "¿Son las películas de Disney buenas para sus hijos?", en Sh., Steinberg y J.L. Kincheloe, *Cultura infantil y multinacionales. La construcción de la identidad en la infancia*, Madrid: Ediciones Morata.
- Gomes, P. (2000). *Princesas : produção de subjetividade feminina no imaginário de consumo*, Porto Alegre: UFRGS.

- Hall, S. (1997). "El trabajo de la representación", en *Sin garantías. Trayectorias y problemáticas en estudios culturales*, pp. 447-482, Popayán, Lima, Quito: Enviñon Editores.
- ----- (1980). "Codificar/decodificar", en: *Culture, Media, Language. Working Papers in Cultural Studies*, 1972-79. Londres, Routledge & The CCCS University of Birmingham, 1996 [Unwin Hyman Ltd, 1980]. Traducción de Alejandra García Vargas.
- Hollows, J. (2000). "Feminismo, estudios culturales y cultura popular", en *Feminism, Femininity and Popular Culture*, Manchester: Manchester University Press. Traducción de Pau Pitarch.
- Justo Von Lurzer, MC. (2015). "Géneros y sexualidades en las políticas de comunicación contemporáneas en Argentina", *Universidad de Girona, Communication Papers*; 4; 7; 12-2015; 47-63.
- Justo Von Lurzer, MC. y Spataro, C. (2016). "Cincuenta sombras de la cultura masiva: Desafíos para la crítica cultural feminista", *Fundación Foro Nueva Sociedad*; Nueva Sociedad, 117-130.
- Justo Von Lurzer, MC., Spataro, C., y Vazquez, M. (2010). "¿Qué ves cuando me ves? Imágenes de mujeres y modos de ver hegemónicos. *Question/Cuestión*, 1(18). Recuperado de <https://perio.unlp.edu.ar/ojs/index.php/question/article/view/538>
- Lagarde y de los Ríos, M. (2012). *El feminismo en mi vida. Hitos, claves y topías*. Recuperado de: <http://www.mujeresenred.net/IMG/pdf/ElFeminismoenmiVida.pdf>

- Leaper, C. (2014). "Género: Socialización Temprana", en *Enciclopedia sobre el Desarrollo de la Primera Infancia*. Recuperado de <https://www.encyclopedia-infantes.com/sites/default/files/dossiers-complets/es/genero-socializacion-temprana.pdf>
- Marí Saez, V. (2016). *Comunicaciones Ininterrumpidas*, Madrid: PPC-Editorial.
- Martín Barbero, J. (1999). "La educación en el ecosistema comunicativo", en *Comunicar: Revista científica iberoamericana de comunicación y educación*, ISSN 1134-3478, N° 13, págs. 13-21.
- ----- (2000). "Retos culturales. De la comunicación a la educación", en *Revista Nueva sociedad*, ISSN 0251-3552, N°. 169, págs. 33-43.
- Martínez, A. y Merlino, A. (2006). "Discurso y socialización en producciones cinematográficas infantiles", en *Comunicar: Revista científica iberoamericana de comunicación y educación*, ISSN 1134-3478, N° 26 (Ejemplar dedicado a: Comunicación para la salud), págs. 125-130.
- Martínez, A. y Papalini, V. (2012), "Valiente, o la rebeldía amordazada", en *Revista Question*, Vol. 1, N°. 36, 2012, Universidad Nacional de Córdoba.
- Mattelart, A. (1997). "La teoría de la información", en *Historia de las teorías de comunicación*, Buenos Aires: Editorial Paidós.
- Minzi, V. (2006). "Los chicos según la publicidad. Representaciones de infancia en el discurso del mercado de productos para niños, en Carli, S. (comp.), *La cuestión de la infancia*, Buenos Aires: Paidós.

- Peker, L. (2017). "Buenas y malas son", en *Página 12*. Recuperado de: <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/las12/39-3314-2007-04-20.html>.
- ----- (2018). "Medios de comunicación. Un espejo del machismo", en *El Atlas de la revolución de las Mujeres*, Capital Intelectual, Le Monde Diplomatique, Buenos Aires.
- Real Academia Española (2020). Sororidad. En *Diccionario de la lengua española* (Edición del Tricentenario). Recuperado de: <https://dle.rae.es/sororidad>
- Ricciardi, B. (03/06/2018). "La madrastra como "villana" ya no va más", en *Clarín*. Recuperado de https://www.clarin.com/viva/madrastra-villana-va_0_HyiEIFhJm.html
- Rincón, O. (1995). "A nuestros lectores", en *Miradas de época. Revista Signo y pensamiento*, Facultad de Comunicación y Lenguaje, Pontificia Universidad Javeriana, Volumen XIV, n° 27, Bogotá: Editorial Valtierra.
- S/A (23/05/2019). "Marcas más valiosas 2019: Apple, la primera en superar los 200,000 mdd". *Forbes Argentina*. Recuperado de <https://www.forbes.com.mx/marcas-mas-valiosas-2019-apple-la-primera-en-superar-los-200000-mdd/>
- S/A (22/06/2020). "Netflix vs. Disney: ¿qué acción gana en Wall Street?". *Forbes Argentina*. Recuperado de <https://www.forbesargentina.com/money/netflix-vs-disney-que-accion-gana-wall-street-n3190>
- S/A (25/05/2020). "Si Disney despertase: la lucha del gigante que perdió US\$ 1.400 millones por la pandemia". *Forbes Argentina*. Recuperado de <https://www.forbesargentina.com/today/si-disney-despertase-lucha-gigante-perdio-us-1400-millones-pandemia-n290>

- Scott, J. (1996). "El género: Una categoría útil para el análisis histórico", en Lamas M. (Comp.), *El género una categoría útil para el análisis histórico*, 265-302, México: PUEG.
- Segato, R. (2014). El sexo y la norma: frente estatal, patriarcado, desposesión, colonidad. *Revista Estudios Feministas*, vol. 22, núm. 2, pp. 593-616 Universidade Federal de Santa Catarina Santa Catarina, Brasil.
- Szulik D., Mercer R., Ramírez C. y Molina H. (2009). "El enfoque de género en la niñez". *XXVII Congreso de la Asociación Latinoamericana de Sociología*. VIII Jornadas de Sociología de la Universidad de Buenos Aires. Asociación Latinoamericana de Sociología, Buenos Aires.
- Televisión pública (2015). "Caminos de tiza - Colección Antiprincesas - 24-10-15", *YouTube*. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?time_continue=9&v=c9SPTF45Eb8&feature=emb_logo.
- Williams, R. (1997). *Marxismo y literatura*, Barcelona: Ediciones Península.

Filmografía

- Andrews, M., Chapman, B. y Purcell, S. (2012). *Valiente*, EEUU: Disney & Pixar.
- Bancroft, T. y Cook, B. (1998). *Mulán*, EEUU: Walt Disney Pictures.
- Del Vecho, P. y Lasseter, J. (2015). *Frozen*, EEUU: Walt Disney Pictures.
- Gabriel, M. y Goldberg, E. (1995). *Pocahontas*, EEUU: Walt Disney Pictures.
- Hand, D. (1937). *Blancanieves y los siete enanitos*. EEUU: Disney.
- Howard, B. y Greno, N. (2010). *Enredados*, EEUU: Walt Disney Pictures.
- Jackson, W., Luske, H. y Geronimi, C. (1950). *La Cenicienta*. EEUU: Disney.
- Moore, R. y Johnston, P. (2018). *Wifi Ralph*, EEUU: Disney.
- Musker, J. y Clements, R. (1989). *La Sirenita*, EEUU: Disney.

- Musker, J. y Clements, R. (1993). *Aladín*, EEUU: Walt Disney Pictures.
- Musker, J. y Clements, R. (2009). *La Princesa y el sapo*, EEUU: Walt Disney Pictures.
- Musker, J. y Clements, R. (2016). *Moana*, EEUU: Disney.
- Reitherman, W. y Larson, E. (1959). *La Bella Durmiente*. EEUU: Disney.
- Trousdale, G. y Wise (K). (1991). *La Bella y la Bestia*, EEUU: Disney.