

# MUJERES DELANTE Y TRAS LA PANTALLA EN LARGOMETRAJES DE ANIMACIÓN PREMIADOS

WOMEN IN FRONT OF AND BEHIND THE SCREEN IN AWARD-WINNING ANIMATED FILMS

## RESUMEN

El objetivo del estudio es identificar la incidencia de mujeres delante y tras la pantalla en largometrajes de animación premiados en algunos de los galardones cinematográficos mundiales más importantes que cuentan con categorías específicas para estas producciones. Se plantea un diseño metodológico mixto que parte de una investigación con orientación descriptiva a partir del análisis de contenido de productos de carácter verbo-icónico (películas) e impresos (libros), aplicado a una muestra que incluye todas las películas premiadas en los cuatro galardones escogidos (*Oscars*, *Annie*, *Golden Globes* y *BAFTA*) y producidas entre 2000 y 2019. Los resultados inciden en la escasa presencia de mujeres delante y tras la pantalla y la discusión final destaca la importancia de visibilizar la situación real de la mujer en sectores como el de la creación cinematográfica para poder planificar y llevar a cabo mejoras en distintos ámbitos que contribuyan al progreso en materia de igualdad.

## ABSTRACT

The aim of the study is to identify the incidence of women in front of and behind the screen in animated feature films awarded in some of the most important film awards worldwide that have specific categories for these productions. A mixed methodological design is proposed, based on a descriptive research based on the content analysis of verbo-iconic (films) and printed (books) products, applied to a sample that includes all the films awarded in the four chosen awards (*Oscars*, *Annie*, *Golden Globes* and *BAFTA*) and produced between 2000 and 2019. The results highlight the scarce presence of women in front of and behind the screen and the final discussion highlights the importance of making the real situation of women in sectors such as filmmaking visible in order to be able to plan and carry out improvements in different areas that contribute to progress in terms of equality.



# ROCÍO G-PEDREIRA

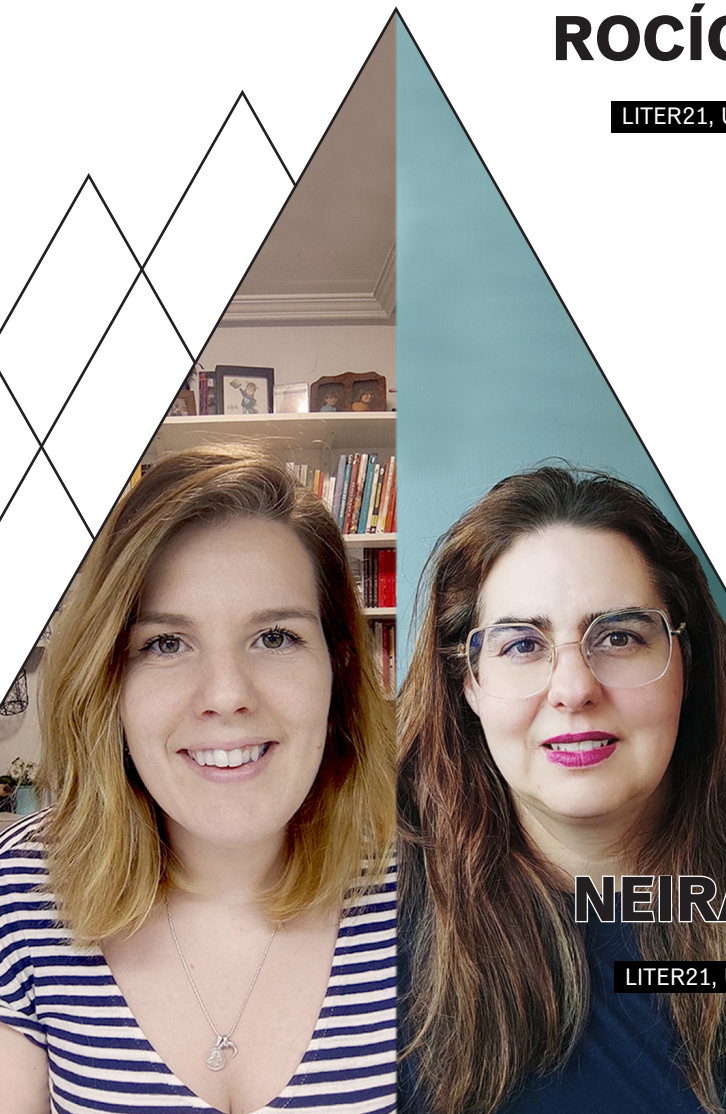
LITER21, Universidad de Santiago de Compostela

Rocío G-Pedreira. Doctora en Estudios de la Infancia (Universidade do Minho, Portugal) con el trabajo "Literatura, cine y mediación docente: los protagonistas infantiles de Roald Dahl y su liberación fantástica" [distintivo Muito Bom]. Actualmente, es profesora interina en la Facultad de Formación del Profesorado del Campus de Lugo y miembro del grupo de Investigación LITER21 (Universidad de Santiago de Compostela). Miembro de la Red LIJMI (CRPIH) y del equipo investigador del Centro de Investigación em Estudos da Criança (Universidade do Minho). Editora de Elos. Revista de Literatura Infantil y Juvenil. Ha publicado trabajos varios sobre Literatura Infantil y Juvenil, educación literaria, cine infantil y/o familiar y alfabetización filmica.

# MARTA NEIRA-RODRÍGUEZ

LITER21, Universidad de Santiago de Compostela

Marta Neira Rodríguez. Doctora en Filología Gallega y profesora contratada doctora en la Facultad de Ciencias de la Educación de la Universidad de Santiago de Compostela. Secretaria del Boletín Galego de Literatura, de Elos: Revista de Literatura Infantil e Xuvenil y de la Red LIJMI (CRPIH). Miembro del grupo de Investigación LITER21 (Universidad de Santiago de Compostela). Ha participado en numerosos encuentros científicos nacionales e internacionales y ha publicado estudios y reseñas alrededor de la Literatura Infantil y Juvenil, educación literaria y los estudios de género en obras literarias.



## **PALABRAS CLAVE:**

Igualdad, género, reescritura fílmica, cine, mujeres

## **KEY WORDS:**

Equality, gender, film rewriting, cinema, women

## **DOI:**

<https://doi.org/10.4995/caa.2022.17897>

## Introducción

La relación entre el cine y los estudios de género se remonta a la década de los 70, cuando la teoría feminista empezó a cuestionar y criticar el funcionamiento de la ideología en la construcción de la diferencia sexual con el objetivo de evolucionar hacia representaciones de lo femenino que dejaran de objetivar a las mujeres y relegarlas a posiciones narrativas subordinadas (Laguarda, 2006; Iadevito, 2014). A partir de ese momento iniciático se fueron consolidando dos posturas teóricas claves que configuraron el estudio de los campos convergentes del feminismo y el cine: una centrada en el espacio cinematográfico como productor de sentidos y significados, así como un dispositivo de denuncia y reivindicación feminista de la subordinación de “lo femenino”; y otra que cuestiona los propios procesos de producción de significados y se focaliza, especialmente, en la presencia de mujeres en los distintos cargos profesionales del quehacer cinematográfico y su influencia en los modos de representación/narración.

En esta línea, el interés del abordaje del cine desde una perspectiva de género reside en la consideración del séptimo arte realizada desde campos como la sociología y el psicoanálisis, que entienden estas producciones como un reflejo de los deseos, necesidades, miedos y aspiraciones de una sociedad en un momento dado por el que el espectador siente el deseo de entrar a través de una o varias identificaciones secundarias (Hernández-Santaolalla, 2010: 207). No obstante, también interesa el papel de la mujer tras la pantalla para poder conocer la representatividad de las profesionales en los diferentes cargos de responsabilidad

dentro del sector, con el objetivo de retratar la situación y poner en práctica medidas que actúen a favor del empoderamiento de la mujer y la lucha por la igualdad de género en los distintos ámbitos. Es decir, el objetivo último es conseguir que tanto mujeres como hombres sean libres de desarrollar sus capacidades personales y tomar decisiones sin las limitaciones establecidas por los estereotipos, los roles de género rígidos o los prejuicios (ONU, 2019: 37).

Si hablamos de datos, diversos informes nacionales e internacionales recientes nos ofrecen cifras preocupantes: en el caso del cine de Hollywood, según datos del Center for the Study of Women in Television and Film,<sup>1</sup> de la Universidad de San Diego, que publica informes anuales sobre la representación femenina en las películas más taquilleras del año, un 16% de las 100 películas más taquilleras de 2020 estuvieron lideradas por una directora. Además, con respecto al 2021, el porcentaje ha incluso bajado al 12%, luego de haber estado en lento pero constante ascenso los años anteriores (Sun, 2022). En relación a la representación femenina en su conjunto, los datos de ambos años se mueven alrededor del 21-23%, sin mucha variación.

En cuanto al estado español, el informe CIMA 2020 (Cuenca Suárez, 2021) ofrece interesantes resultados acerca de la representatividad de las mujeres en los puestos de mayor responsabilidad del largometraje español. En primer lugar, recoge que solo el 33% de los profesionales del sector cinematográfico son mujeres, por lo que se presenta como un sector ampliamente

<sup>1</sup> <https://womenintvfilm.sdsu.edu/> (acceso: junio, 2022).

masculinizado. Además, profundizando en las doce áreas estudiadas del quehacer fílmico (producción, dirección, guion, composición musical, diseño de producción, diseño de fotografía, montaje, dirección artística, diseño de vestuario, maquillaje y peluquería, sonido y efectos especiales), el documento destaca que la única no masculinizada (representatividad de mujeres superior al 80%) es vestuario. Le sigue de cerca maquillaje y peluquería con un 74%, mientras las demás se alejan notoriamente. Esto demuestra que el campo de la estética, tradicionalmente vinculado con el género femenino, sigue siendo donde se encuentra un mayor porcentaje de trabajadoras mujeres, mientras que aquellos otros más relacionados con aspectos como la digitalización, la creatividad o el liderazgo están notoriamente masculinizados. En efecto, se concluye que los valores y roles socialmente asignados a un sexo u otro en los aspectos de la vida privada y social se han trasladado al ámbito profesional del cine, fenómeno conocido como segregación horizontal, pese a que ya no haya limitaciones a nivel estructural para la representación equitativa.

Si nos centramos en el caso de la industria de la animación, el informe MIA (Álvarez Sarrat, Cuenca Orellana, García Rams et al., 2021) concluye que el ámbito de los largometrajes es el más masculinizado, frente a las series de animación y los cortometrajes. No obstante, en el segundo caso los cargos de importancia están en manos de varones y en el último la situación difiere bastante si se trata de obras de escuela, creadas por personas en formación (mayor porcentaje de mujeres en puestos de responsabilidad) o de profesiones y/o independientes (mayor porcentaje de hombres). En este sentido, preocupa especialmente la pérdida de relevancia y de representatividad de mujeres al dar el salto de la etapa de formación a la industria profesional.

Una de las líneas de investigación más recurrentes dentro del campo de estudio en relación al cine de animación es aquella que se preocupa por el caso de las reescrituras fílmicas de materiales literarios de la tradición oral llevados a la gran pantalla por Walt Disney Pictures desde los años 30 del pasado siglo: ver Martínez y Merlino, 2006; Maeda, 2011; Marti, 2013; Míguez, 2015, Gómez Beltrán, 2017; Porto y Fonseca, 2018; Perera Santana y Bautista García, 2019; o eventos como el *Coloquio Internacional del Seminario Permanente sobre Literatura y Mujer organizado por la Universidad de Educación a Distancia [UNED]* y cuya última edición, realizada en marzo de 2021, se centró en los cuentos y sus versiones. El principal foco de atención está en la evolución del rol de las princesas a partir de su correspondencia y adaptación al modelo de mujer promovido en cada época, así como la influencia que tienen en la modulación de la feminidad.

En efecto, las teorías del aprendizaje y del aprendizaje social sostienen que la interiorización de los roles de género se produce por observación y luego por imitación, concediéndole una especial importancia a la formación de expectativas sobre las consecuencias de las conductas y creando así un patrón de comportamiento acorde a lo que se espera del individuo; en este sentido, se establece que la base de la diferenciación entre hombres y mujeres reside en el proceso de aprendizaje entre individuos y los distintos procesos de socialización (Rocha, 2009: 254; Freixas, 2012: 161-162; G-Pedreira y Pousada Pardo, 2018: 624-625). No obstante, en la actualidad se trabaja con el individuo de cara a romper la tendencia patriarcal de subordinación de lo femenino a través del desarrollo del juicio crítico y su interés para el cuestionamiento de la asignación de contenidos sociales según el género.

En esta línea, el hecho de que el mercado mayoritario de la animación siga siendo

el público infantil y/o familiar (Pilling, 2013: 85) acentúa la preocupación por la representación de la mujer y los patrones actitudinales y de comportamiento que transmiten a los jóvenes espectadores, conscientes cada vez más del poder socializador de estas producciones consumidas principalmente durante los tiempos de ocio (Yubero, 2005: 19). Un estudio reciente realizado por Mireia Maldonado Parra (2019: 110) sobre el papel de la mujer en el cine de animación de Pixar concluye que, aunque se está en el buen camino, la deseable evolución hacia la inclusión de la mujer representada en las producciones de la compañía avanza lentamente e incluso se perciben algunos retrocesos.

A partir de la revisión de distintos estudios teóricos que han trabajado sobre el concepto de cine infantil y/o familiar (Bazalgette y Staples, 1995; Krämer, 2002; Newton, 2006; Arendt et al., 2010; Brown, 2012, 2017; Donald y Seale, 2013; Parry, 2013; Brown y Babington, 2015; Hermansson y Zepernick, 2019; Brown, 2019) y las recomendaciones por franjas de edad que califican la idoneidad de las producciones cinematográficas, entendemos el cine infantil como el conjunto de producciones que pueden ser visionadas por la infancia (hasta los doce años) mediante su adecuación en cuanto a contenido y forma, bien dirigiéndose a los más pequeños de forma explícita (películas con el distintivo "especialmente recomendadas para la infancia") o implícita (películas familiares). Una gran parte de estas producciones está realizada mediante técnicas de animación y reescriben materiales de la literatura infantil y juvenil y, en concreto, se destaca la presencia de obras que se adscriben a modalidades genéricas relacionadas con la fantasía. Wells (2007: 6) defiende que la animación es uno de los principales elementos de la cultura popular, capaz de reflejar todos los aspectos visuales de

la realidad diaria a través de un enorme grado de versatilidad, ya que gracias a ella todo lo imaginable es factible.

Por otra parte, Jordi Costa (2010: 27-28) afirma que la sucesión de logros que se fueron dando durante los últimos cien años han permitido legitimar de una vez por todas el cine de animación "como manifestación artística digna de ser apreciada en igualdad de condiciones con el cine de imagen real". Uno de esos logros alcanzados fue la creación de categorías concretas para este tipo de producciones en algunos de los principales galardones cinematográficos a nivel mundial. Los premios cinematográficos, igual que los literarios (Tarrío, 2013: 29-30), actúan como una estrategia de mercadotecnia que revitaliza la incidencia y difusión de una película en la búsqueda de una posición privilegiada dentro del sistema correspondiente, tanto en lo relativo al campo de la gran producción como al de la producción restringida.

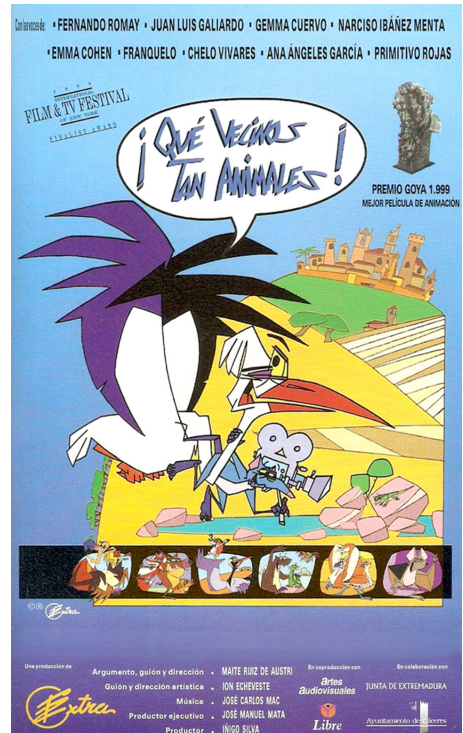
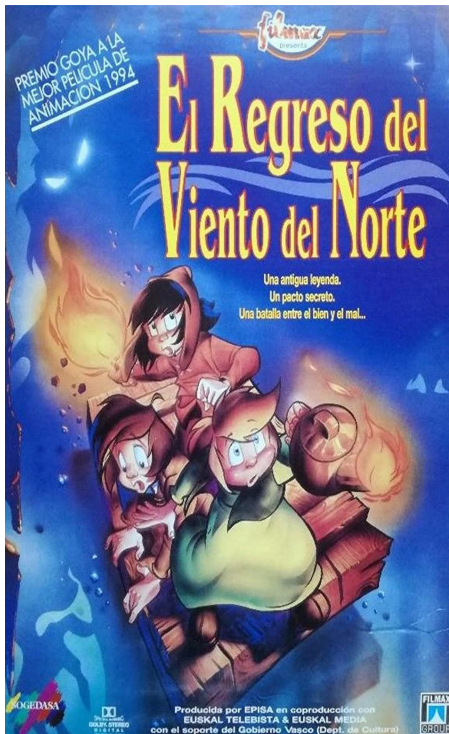
A partir del marco teórico desarrollado, el objetivo del presente estudio es identificar la incidencia de mujeres delante y tras la pantalla en largometrajes de animación producidos entre 2000 y 2019 y premiados en algunos de los galardones cinematográficos a nivel mundial más importantes que cuentan con categorías específicas para estas producciones (Oscars, Annie, Golden Globes y BAFTA). Para cumplir con este propósito, primeramente se centrará el interés en la presencia de mujeres directoras; una vez delimitada la muestra, se pasará al análisis de mujeres guionistas y de escritoras responsables de los hipotextos literarios de las películas con guion adaptado; por último, también se analizará brevemente la presencia de personajes femeninos en roles protagónicos y sus correspondientes tramas.

# 01

## Material y métodos

El estudio plantea un diseño metodológico mixto, dentro del campo de la investigación social con perspectiva de género, de tipo *ex-post-facto* (después del hecho), con orientación descriptiva y de búsqueda de la mejora. Por otra parte, el estudio de la construcción temático-argumental de algunas de las obras estudiadas se basa, principalmente, en

el análisis de contenido (López Noguero, 2002; Richard, 2009, Piñeiro-Naval, 2020). Esta metodología utiliza instrumentos y procedimientos sistemáticos y objetivos de descripción para el tratamiento explícito e implícito del contenido de los mensajes con el objetivo de interpretar sus elementos constituyentes en relación a las condiciones de producción o



**Figs. 1 y 2.** Carteles publicitarios de *El Regreso del Viento del Norte* y *¡Qué vecinos tan animales!* (Ruiz de Austri, 1994 y 1998).

<sup>2</sup> <https://www.imdb.com/> (acceso: junio, 2022).

recepción mediante la inferencia. Según Pablo Francescutti (2019: 147), se trata de una metodología que empezó a aplicarse con respecto al cine para contabilizar y cuantificar variables como presencia de contenidos violentos, la interacción entre personajes masculinos y femeninos o la sub-representación y encasillamiento actancial de etnias, sexos y clases sociales.

Respecto a la recogida de información, la muestra incluye la totalidad de películas premiadas en las categorías para largometrajes animados de los *Oscars*, *Annie*, *Golden Globes* y *BAFTA* estrenadas entre los años 2000 y 2019. Para la obtención de los datos recogidos, se ha partido de la reconocida base de datos internacional Internet Movie Database;<sup>2</sup> no obstante, también se ha realizado el visionado directo de las obras de la muestra, con especial atención a la relación de nombres recogidos en los créditos mostrados al comienzo y al final de las producciones, para garantizar la veracidad de la información recogida.

Aunque inicialmente se consideró interesante incluir en la selección los premios Goya del cine español, creados por la Academia de las Artes y las Ciencias Cinematográficas de España, se decidió no hacerlo ya que desde la creación de la categoría de mejor película animada en la 4ª edición (1989) hasta la actualidad, solo una mujer ha sido directora en dos ocasiones de las películas premiadas: Maite Ruiz de Austri con *El regreso del viento del norte* (1994) y *¡Qué vecinos tan animales!* (1998). Ambas producciones, debido al acote temporal, no entrarían dentro de la muestra.

Los *Oscars* son los premios anuales concedidos por la Academy of Motion Picture Arts and Sciences con sede en Los Ángeles (California). Están considerados como los galardones de cine más importantes y con mayor

reconocimiento del mundo. La categoría específica a mejor película de animación fue creada en el 2002, y la primera película ganadora fue *Shrek* (Andrew Adamson, Vicky Jenson, 2001). Teniendo en cuenta el acote temporal escogido, las películas seleccionadas para la muestra que han ganado un *Oscar* son en total 19.

Los premios *Annie* son entregados por la International Animated Film Association, afincada también en Los Ángeles. Aunque se crearon con el objetivo de premiar producciones cinematográficas animadas, en la actualidad incluyen categorías para productos televisivos y videojuegos. El premio *Annie* a la mejor película animada se creó en 1992 y fue otorgado a *La Bella y la Bestia* (*Beauty and the Beast*, Gary Trousdale, Kirk Wise, 1991). La muestra incluye las 20 producciones premiadas en los *Annie* entre el año 2000 y 2019.

Los *Golden Globes* son los galardones concedidos por la Hollywood Foreign Press Association para reconocer el trabajo de los profesionales del cine y la televisión mundial. La primera ceremonia se celebró en 1944 y, a partir de la 64ª edición, cuentan con una categoría dedicada a la mejor película animada, cuya primera ganadora fue *Cars* (John Lasseter, Joe Ranft, 2006). Para la muestra han sido consideradas las 14 películas premiadas entre 2006 y 2019.

Por último, los *BAFTA* son los galardones otorgados por la British Academy of Film and Television Arts, cuya primera entrega se realizó en 1947. En su 60ª edición se creó la categoría para largos animados y la primera producción ganadora fue *Happy Feet* (George Miller, Warren Coleman, Judy Morris, 2006). A partir de este año y hasta la edición de 2020 han sido premiadas un total de 14 películas incorporadas a la muestra.

Luego de cruzar los resultados obtenidos para la concretización de la muestra, la

AÑO	PELÍCULA	DIRECCIÓN
2000	<i>Toy Story 2</i>	John Lasseter
2001	<i>Shrek</i>	Andrew Adamson y Vicky Jensen
2002	<i>El viaje de Chihiro</i>	Hayao Miyazaki
2003	<i>Finding Nemo</i>	Andrew Stanton
2004	<i>The Incredibles</i>	Brad Bird
2005	<i>Wallace &amp; Gromit;</i>	Nick Park e Steve Box
2006	<i>Cars</i>	John Lasseter
2006	<i>Happy Feet</i>	George Miller
2007	<i>Ratatouille</i>	Brad Bird
2008	<i>Kung Fu Panda</i>	John Stevenson y Mark Osborne
2008	<i>WALL-E</i>	Andrew Stanton
2009	<i>Up</i>	Pete Docter
2010	<i>How to Train Your Dragon</i>	Chris Sanders y Dean DeBlois
2010	<i>Toy Story 3</i>	Lee Unkrich
2011	<i>Rango</i>	Gore Verbinski
2011	<i>The Adventures of Tintin: The Secret of the Unicorn</i>	Steven Spielberg
2012	<i>Brave</i>	Mark Andrews y Brenda Chapman
2012	<i>Wreck-It-Ralph</i>	Rich Moore
2013	<i>Frozen</i>	Chris Buck y Jennifer Lee
2014	<i>Big Hero 6</i>	Don Hall y Chris Williams
2014	<i>How to Train Your Dragon 2</i>	Dean DeBlois
2014	<i>The Lego Movie</i>	Phil Lord y Christopher Miller
2015	<i>Inside Out</i>	Pete Docter y Ronnie del Carmen
2016	<i>Kubo and the Two Strings</i>	Travis Knight
2016	<i>Zootopia</i>	Byron Howard y Rich Moore
2017	<i>Coco</i>	Lee Unkrich
2018	<i>Spider-Man: Into the Spider-Verse</i>	Bob Persichetti, Peter Ramsey y Rodney Rothman
2019	<i>Klaus</i>	Sergio Pablos
2019	<i>Missing Link</i>	Chris Butler
2019	<i>Toy Story 4</i>	Josh Cooley

**Tabla 1.** Películas de la muestra con su respectivo año y responsables de dirección.



selección final incluye 30 producciones, de las que 27 provienen de Estados Unidos (3 de ellas en colaboración con otros países: Australia, Nueva Zelanda y Dinamarca), 1 de Japón, 1 de España y 1 de Reino Unido (Tabla 1). La mayoría de las películas (27 del total) fueron producidas principalmente mediante animación por ordenador<sup>3</sup> y tres de ellas mediante stop motion, realizadas por estudios especializados: *Kubo y las dos cuerdas mágicas* (*Kubo and the Two Strings*, Travis Knight, 2016) y *Mr. Link. El origen*

*perdido* (*Missing Link*, Chris Butler, 2019) de Laika, y *Wallace & Gromit: La maldición de las verduras* (*Wallace y Gromit: The Curse of the Were-Rabbit*, Steve Box, Nick Park, 2005) de Aardman Animations. Además, el total de personas responsables de la dirección de las distintas producciones de la muestra son 35, después de tener en cuenta que algunas de ellas son dirigidas por dos o más personas y que en varias ocasiones se repite el cargo en distintos filmes.

## 02

### Análisis y resultados

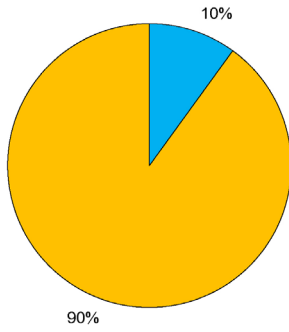
A continuación, presentamos los resultados obtenidos en las tres fases en las que se dividió el estudio con respecto a la muestra de películas seleccionadas: la incidencia de mujeres directoras; la prevalencia de mujeres guionistas y autoras de los hipotextos literarios de producciones con guion adaptado; y, por último, la presencia de personajes femeninos protagonistas.

Del total de películas de la muestra, ninguna ha sido dirigida de manera íntegra por una o varias mujeres. No obstante, como se puede observar en el gráfico 1, solo tres de ellas (10%) cuentan con mujeres cineastas cuya labor de dirección ha sido compartida con hombres: *Shrek* (2001), dirigida por Vicky Jenson y Andrew Adamson; *Brave* (2012), dirigida por Brenda Chapman y Mark Andrews; y *Frozen* (2013), dirigida por Jennifer Lee y Chris Buck. Por otra parte, el porcentaje de mujeres con respecto a la presencia total de personas responsables de la dirección

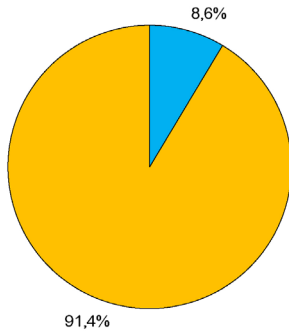
de las películas de la muestra, también es poco significativa (8,6%), como se aprecia en el gráfico 2.

En cuanto a la autoría de guion, el total de personas implicadas con respecto al total de películas de la muestra es de 61, de las cuales 8 son mujeres (13,1%): Rita Hsiao, guionista de *Toy Story 2* (John Lasseter, Ash Brannon, Lee Unkrich, 1999); Brenda Chapman e Irene Mecchi, de *Brave*; Jennifer Lee, guionista de *¡Rompe Ralph!* (*Wreck-It-Ralph*, Rich Moore, 2012) y *Frozen*; Judy Morris de *Happy Feet*; Kiel Murray del guion de *Cars* (John Lasseter, Joe Ranft, 2006); Meg Lefauve, responsable del de *Del revés* (*Inside Out*, Pete Docter, Ronnie Del Carmen, 2015); y Stephany Folsom con respecto a *Toy Story 4* (Josh Cooley, 2019). A excepción de Lee, que es responsable única del guion de *Frozen*, los demás cargos son compartidos con uno o varios hombres.

<sup>3</sup> En el caso de *El viaje de Chihiro* (*Sen to Chihiro no kamikakushi*, Hayao Miyazaki, 2001) se realizaron dibujos tradicionales a mano que después fueron coloreados digitalmente.

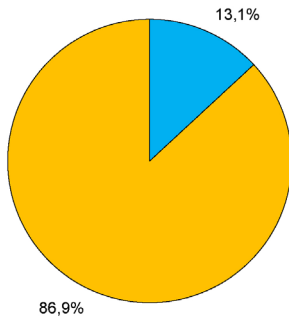


**Gráfico 1.** Porcentaje de películas codirigidas por mujeres y películas dirigidas por hombres con respecto al total de producciones de la muestra (n=30).



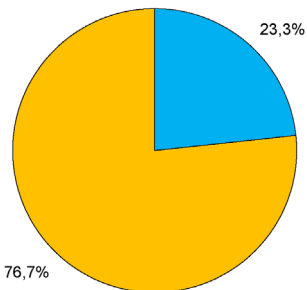
**Gráfico 2.** Porcentaje de mujeres y hombres con respecto al total de personas con cargos de dirección en las películas de la muestra (n=35).

■ Mujeres directoras ■ Hombres directores



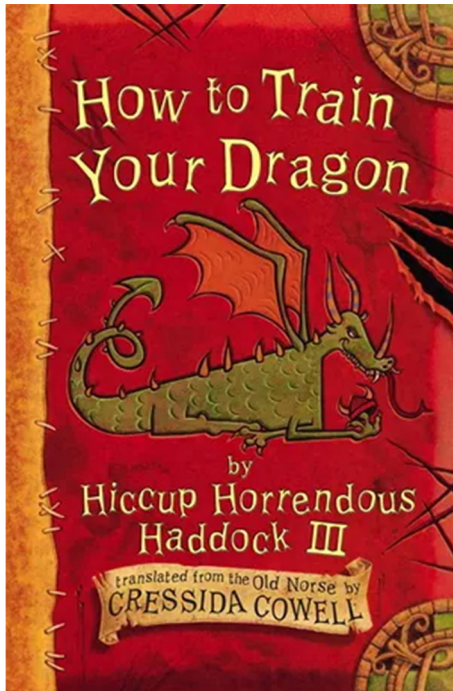
**Gráfico 3.** Porcentaje de mujeres y hombres con respecto al total de personas responsables del guion de las películas de la muestra (n=35).

■ Mujeres guionistas ■ Hombres guionistas



**Gráfico 4.** Porcentaje de películas con guion original y guion adaptado con respecto al total de la muestra (n=30).

■ Películas con guion adaptado ■ Películas con guion original

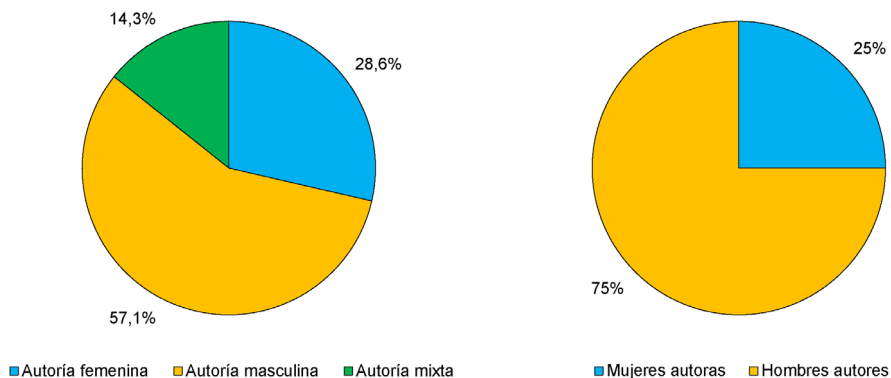


**Figs. 3 y 4.** Cubiertas de *How to Train Your Dragon* (Cowell, 2010) y *Ultimate Fallout 4* (2011).

Por otra parte, como se observa de manera más clara en el gráfico 4, del total de películas de la muestra 7 parten de guiones adaptados que reescriben un hipotexto literario (23,3%): *Shrek*, a partir de un álbum ilustrado de William Steig; *Frozen*, que reescribe el relato *La Reina de las Nieves*, de Hans Christian Andersen; *Big Hero 6* (Don Hall, Chris Williams, 2014), que reescribe libremente los personajes creados por Steven T. Seagle y Duncan Rouleau para una serie de Marvel Cómics; la primera y segunda entregas de *Cómo entrenar a tu dragón* (*How To Train Your Dragon*, Dean DeBlois, Chris Sanders, 2010), que reescriben la serie de libros escritos por Cressida Cowell; *Spider-Man: Un nuevo universo* (*Spider-Man: Into*

*the Spider-Verse*, Bob Persichetti, Peter Ramsey, Rodney Rothman, 2018), a partir de un cómic para Marvel guionizado por Brian Michael Bendis con dibujos de Sara Pichelli; y *Las aventuras de Tintín: El secreto del unicornio* (*The Adventures of Tintin: The Secret of the Unicorn*, Steven Spielberg, 2011), que adapta el undécimo álbum de la serie de cómics del dibujante belga Hergé sobre las aventuras del reportero Tintín.

En los 7 hipotextos solo encontramos el nombre de dos mujeres: Cressida Cowell, escritora autora de la famosa serie de libros protagonizada por Hipo Horrendo Abadejo III, el hijo de 11 años de Estoico el Inmenso, un jefe vikingo; y Sara Pichelli, creadora junto a Bendis del



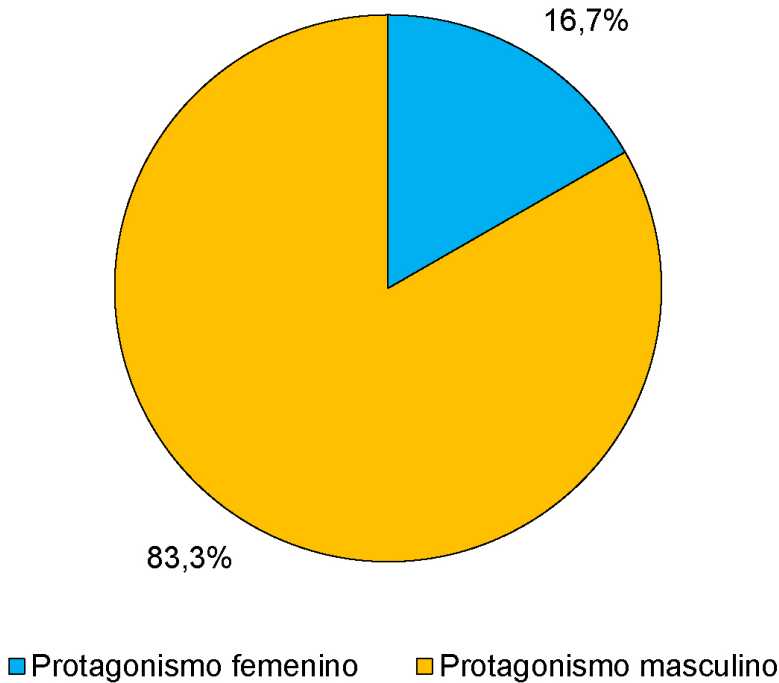
**Gráfico 5.** Porcentaje de la presencia de mujeres y hombres como responsables de la creación de los hipotextos literarios de las películas con guion adaptado de la muestra (n=7).

**Gráfico 6.** Porcentaje de mujeres y hombres tras la autoría de los hipotextos estudiados (n=8).

personaje de Miles Morales, una de la multitud de identidades de Spiderman, que protagoniza la película de la muestra, y que apareció por primera vez en el cómic *Ultimate Fallout 4* (2011). Además, Pichelli también formó parte del departamento de arte responsable de la película. En los dos casos se trata de reescrituras fílmicas libres que crean nuevas tramas y personajes, pero que mantienen un cierto grado de dependencia constitutiva derivada de la utilización de los protagonistas ideados originalmente para la literatura y el cómic.

En efecto, como muestra el gráfico 5, el porcentaje de mujeres autoras de los hipotextos sobre los que se construye el guion adaptado de las reescrituras fílmicas que contiene la muestra es la mitad que el de hombres. En todo caso, la diferencia en la representatividad por sexos es mucho menor que con respecto a la presencia de mujeres directoras. No obstante, si nos fijamos en el gráfico 6, del total de creadores implicados en la creación de los hipotextos, el porcentaje de la presencia de mujeres vuelve a descender un poco y, con respecto al de hombres, es mucho menor.

Asimismo, solo 5 de las producciones (16,7%) del total de la muestra construyen tramas que giran alrededor de personajes femeninos: *El viaje de Chihiro* (*Sen to Chihiro no kamikakushi*, Hayao Miyazaki, 2001), cuya protagonista es una niña atrapada en un mundo mágico lleno de espíritus del que debe liberarse para así poder salvar a sus propios padres y al enigmático joven mago Haku; *Brave*, ambientada en una escocia medieval encantada, que se centra en la difícil relación maternofamiliar entre la joven princesa Mérida y su madre, la reina Elinor, a raíz de la búsqueda de libertad e independencia de la hija y el enfrentamiento con el arquetipo de princesa tradicional que se le impone; *Frozen*, que sigue de alguna manera la idea de *Brave* y construye una historia donde el amor verdadero salvador es el que profesan las dos hermanas protagonistas, las princesas Anna y Elsa, e incluso desarticula con ironía el concepto del amor romántico y la figura del príncipe azul; *Inside Out* protagonizada por la joven Riley, ofrece una innovadora propuesta en cuanto a la representación audiovisual de la inteligencia emocional así como la manera



**Gráfico 7.** Porcentaje de protagonismo femenino y masculino con respecto al total de películas de la muestra.

en la que funcionan las emociones y guían nuestros comportamientos, aunque mantiene viejos estereotipos y roles estereotipados; y *Zootrópolis* (*Zootopia*, Byron Howard, Rich Moore, Jared Bush, 2016), una fábula protagonizada por animales antropomórficos en la que acompañamos a la primera coneja policía, Judy Hopps, mientras intenta resolver un caso con la ayuda del zorro Nick Wilde. En esta propuesta destacan las múltiples posibilidades de interpretación y lectura de la trama, desde las dificultades de la protagonista por ser herbívora e intentar desempeñar una profesión como la policial hasta la división entre presas y depredadores en base a estereotipos de rol y de rasgo.

No obstante, a pesar de que las restantes películas centren la trama, principalmente, en personajes masculinos, estos se rodean y acompañan de personajes femeninos que luchan contra los roles de género estereotipados y los respectivos arquetipos, como la princesa Fiona de *Shrek*, la madre e hija de la familia protagonista de *Los Increíbles* (*The Incredibles*, Brad Bird, 2004), el personaje de Vanellope en *Wreck-It-Ralph*, la evolución de Bo Peep en la saga de películas de *Toy Story* o la identidad de *Spiderman* conocida como Spider-Gwen, proveniente de una de las realidades alternativas del *Spider-Verse* (Multiverso Arácnido).

## Discusión y conclusiones

A partir del análisis de los resultados obtenidos, en este apartado se presentan algunos de los aspectos de mayor relevancia sobre la presencia de mujeres delante y tras la pantalla en los largometrajes de animación premiados que componen la muestra.

En términos generales, resulta preocupante la poca incidencia de mujeres directoras, guionistas, escritoras de hipotextos literarios de reescrituras fílmicas e incluso de personajes femeninos que protagonicen producciones cinematográficas realizadas mediante técnicas de animación. Los principales inconvenientes de esta evidencia es que se trata de obras con un alcance de audiencia inmenso, especialmente en lo relativo a los más jóvenes, ya que su pertenencia al sistema del cine infantil y/o familiar las convierte en una opción asidua para los tiempos de ocio. Así, exceden los límites del cine como recinto y llegan a más y más hogares debido a su disponibilidad

en famosas plataformas como Netflix o Disney+.

En lo relativo al desempeño de cargos directivos, solo hemos identificado tres mujeres que, además, han codirigido dichas producciones con hombres. No obstante, en las tres obras, *Shrek*, *Brave* y *Frozen*, las mujeres representadas están empoderadas, rompen con los arquetipos de género propios de los cuentos maravillosos y están caracterizadas por un fuerte afán de libertad e independencia. En este sentido, sorprende que no haya una evolución favorable de la cuestión en los últimos años que promueva el optimismo de cara al futuro, todavía más si nos fijamos en las cinco películas de animación nominadas a los *Oscars* 2021, todas dirigidas por hombres, y las de 2022, con solo una mujer ocupando un puesto de codirección (Charise Castro Smith en *Encanto*, 2021), aunque muchas de ellas destacan positivamente en lo relativo a los personajes femeninos representados.



Fig. 5. Fiona de *Shrek* (Adamson y Jenson, 2001).



**Fig. 6.** Mérida de *Brave* (Andrews y Chapman, 2012).



**Fig. 7.** Elsa de *Frozen* (Buck y Lee, 2013).

En cuanto al segundo foco de interés, la presencia de mujeres guionistas, pese a que el número de mujeres es más del doble que de directoras, el porcentaje con respecto al total de guionistas implicados no llega al 15%. De igual forma, la mayoría de veces, es una única mujer la que trabaja con otros guionistas varones. Por otra parte, con respecto a la incidencia de mujeres como autoras de los hipotextos que reescriben las películas de la muestra, la representatividad sube, ya que, de los ocho creadores presentados, dos son mujeres. En todo caso, también es necesario destacar la notoriedad del perfil de ambas: una de ellas, la escritora Cressida Cowell, es una autora superventas cuyas obras han conquistado a jóvenes lectores en todo el mundo a través de una serie de novelas infantiles fantásticas ambientadas en un mundo ficticio pseudomedieval poblado por dragones; la segunda, Sara Pichelli, es una artista italiana que comenzó su carrera en la animación como artista de guion gráfico, animadora y diseñadora de personajes, para posteriormente adentrarse en el mundo del cómic trabajando para IDW Publishing y, a partir de 2008, para Marvel Comics. En efecto, las dos creadoras han apostado por situar su producción en fórmulas y modalidades narrativas literarias y fílmicas que, tradicionalmente, han estado vinculadas con el género masculino; en concreto, la fantasía épica y los cómics de superhéroes. En los dos casos, las mujeres han tenido dificultades para establecerse y obtener reconocimiento, tanto en lo que respecta a su creación, su consumo y las relaciones de poder y carácter protagónico de los personajes representados. No obstante, si nos fijamos en este último aspecto, ambas autoras han creado protagonistas masculinos. Con respecto a las novelas de Cressida Cowell, la inclusión de personajes femeninos con mayor protagonismo, fuertes, independientes y válidas para la aventura y la batalla en igualdad de

condiciones que sus compañeros varones, es única de las películas, que enriquecen las tramas desde el punto de vista de los estudios de género.

En efecto, aunque no sea mediante un papel protagónico, la representación en la ficción de los personajes femeninos en la mayoría de las películas de la muestra parece promover un cierto optimismo. En todo caso, esto refuerza la idea de que el camino es todavía largo y que la lucha es todavía necesaria. Además, no debemos olvidar que, en el contexto español, solo dos películas de animación dirigidas por la misma mujer han ganado el galardón correspondiente hace ya más de veinte años. Los datos obtenidos siguen las conclusiones de otros estudios ya referenciados, haciendo evidente la masculinización del sector de producción cinematográfica dirigida al público infantil y/o familiar, no solo con respecto a la dirección de películas, sino también en otros puestos creativos como el de guionistas y escritoras. Por otra parte, parece necesario mirar con cierta sospecha el avance real en la representación de la mujer en obras fílmicas dirigidas a la infancia, no porque no hayan sufrido una evolución en cuanto a la rotura de roles o estereotipos que las mantenían encasilladas, sino porque siguen protagonizando un porcentaje mucho menor de películas en comparación con las producciones centradas en personajes masculinos. En este sentido, las propias ficciones actúan como reflejo del estado y de las aspiraciones de la sociedad con respecto al contexto de producción en que se crean, al presentar desigualdades equiparables a la realidad social contemporánea.

Para finalizar, este estudio ha pretendido ser un acercamiento veraz e ilustrativo a la realidad del tema estudiado, aunque con ciertas limitaciones, ya que se centra en el caso de obras premiadas y en funciones



concretas como la de dirección, artista de guion o la autoría de los hipotextos literarios, sin tener en cuenta otros puestos relevantes vinculados, por ejemplo, con el departamento de arte. No obstante, consideramos que la rigurosidad en la obtención de los datos y su estudio ofrece resultados de interés que refuerzan la idea de que el optimismo es posible, pero que la igualdad real está muy lejos de ser alcanzada. La única manera de poder avanzar en este sentido es no solo quedarnos en la superficie del fenómeno, profundizar en su conocimiento, darle visibilidad y exigir cambios. A nivel educativo, pese a la multitud de dificultades que el cine sigue teniendo para su entrada en las aulas, especialmente la falta de

formación docente, de orientaciones metodológicas y la escasa presencia curricular, la cuestión del género debe estar presente en todos los avances que se vayan dando en este sentido. Por ejemplo, el tratamiento y estudio de producciones con mujeres delante y detrás de la pantalla en puestos de relevancia y protagónicos, incorporando el género como un indicador de calidad y como un tema clave de la formación, hacer explícita esta realidad con el objetivo de promover referentes y entender cuáles han sido las circunstancias que explican el estado de la cuestión en la actualidad u ofrecer espacios de debate para profundizar en los papeles de mujeres y niñas representadas.

## Referencias bibliográficas

- ÁLVAREZ SARRAT, Sara, CUENCA ORELLANA, Nerea, GARCÍA RAMS, M<sup>a</sup> Susana, Junguitu Dronda, Maitane y VICARIO CALVO, Begoña, 2021. *Informe MIA 2021. Mujeres en la Industria de la Animación*, Madrid: Universidad Europea (<https://animacionesmia.com/event/informe-mia-2021-mujeres-en-la-industria-de-la-animacion/> [acceso: mayo, 2022]).
- ARENDRT, Kathleen, RÖSSLER, Patrick, KALCH, Anja y SPITZNER, Franziska, 2010. *Children's Film in Europe: A Literature Review*, Frankfurt am Main: Peter Lang.
- BAZALGETTE, Cary y STAPLES, Terry, 1995. "Unshrinking the Kids: Children's Cinema and the Family Film", en BAZALGETTE y BUCKINGHAM (ed.), *In front of the Children: Screen Entertainment and Young Audiences*, United Kingdom: British Film Institute, pp. 92-108.
- BROWN, Noel y BABINGTON, Bruce, 2015. *Family Films in Global Cinema: The World Beyond Disney*, London: I.B. Tauris.
- BROWN, Noel, 2012. *The Hollywood Family Film: A History, from Shirley Temple to Harry Potter*, London: I.B. Tauris.
- BROWN, Noel, 2017. *The Children's Film (Short Cuts)*, New York: Columbia University Press.
- BROWN, Noel, 2019. "Change and Continuity in Contemporary Children's Cinema", en HERMANSSON y ZEPERNICK (eds.), *The Palgrave Handbook of Children's Film and Television*, USA: Palgrave Macmillan, pp. 1-33 (<https://doi.org/10.1007/978-3-030-17620-4> [acceso: junio, 2021]).
- COSTA, Jordi, 2010. *Películas clave del cine de animación*, Barcelona: Ma Non Troppo.

- CUENCA SUÁREZ, Sara, 2021. *Informe CIMA 2020. La representatividad de las mujeres en el sector cinematográfico del largometraje español*. España: Asociación de Mujeres Cineastas y de Medios Audiovisuales.
- DONALD, Stephanie Hemelryk y SEALE, Kirsten, 2013. "Children's film culture", en LEMISH (ed.), *The Routledge International Handbook of Children, Adolescents and Media*, USA: Routledge, pp. 95-102.
- FRANCESCUTTI, P. (2019). "La narración audiovisual como documento social e histórico: enfoques teóricos y métodos analíticos", en *EMPIRIA. Revista de Metodología de Ciencias Sociales*, 45, pp. 137-161 (<https://doi.org/10.5944/empiria.42.2019.23255> [acceso: agosto, 2021]).
- FREIXAS, Anna, 2012. "La adquisición del género: el lugar de la educación en el desarrollo de la identidad sexual", en *Apuntes de Psicología*, 30(1-3), pp. 155-164 (<http://www.apuntesdepsicologia.es/index.php/revista/article/view/402> [acceso: junio, 2021]).
- GÓMEZ, Iván, 2017. "Princesas y príncipes en las películas Disney (1937-2013). Análisis de la modulación de la feminidad y la masculinidad", en *Filanderas*, 2, pp. 53-74 ([http://doi.org/10.26754/ojs\\_filanderas/fil.201722309](http://doi.org/10.26754/ojs_filanderas/fil.201722309) [acceso: agosto, 2021]).
- G-PEDREIRA, Rocío y POUSADA PARDO, Verónica, 2018. "Coeducación e normalización da homosexualidade a través da literatura infantil", en CID, RIVEIRO, CARRERA, CASTRO, RODRÍGUEZ, FERNÁNDEZ DE SANMAMED, CID, ALONSO y CANDÍA (coord.), *Educación social e escola. Análise da última década (2006-2016)*, Ourense: CEESG, pp. 623-636.
- HERMANSSON, Casie y ZEPERNICK, Janet, 2019. "Children's Film and Television: Contexts and New Directions", en HERMANSSON y ZEPERNICK (eds.), *The Palgrave Handbook of Children's Film and Television*, USA: Palgrave Macmillan, pp. 1-33 (<https://doi.org/10.1007/978-3-030-17620-4> [acceso: junio, 2021]).
- HERNÁNDEZ-SANTAOLALLA, Víctor, 2010. "De la Escuela de Constanza a la Teoría de la Recepción Cinematográfica. Un Viaje de Ida y Vuelta", en *Frame*, 6, pp. 196-218 (<http://hdl.handle.net/11441/30079> [acceso: mayo, 2021]).
- IADEVITO, Paula, 2014. "Teorías de género y cine. Un aporte a los estudios de la representación", en *Universitas Humanística*, 78, pp. 211-237 (<http://doi.org/10.11144/Javeriana.UH78.tgcu> [acceso: mayo, 2021]).
- KRÄMER, Peter, 2002. "The best Disney film never made': children's films and the family audience in American cinema since the 1960s", en NEALE (ed.), *Genre And Contemporary Hollywood*, United Kingdom: British Film Institute, pp. 185-200.
- LAGUARDA, Paula, 2006. "Cine y estudios de género: Imagen, representación e ideología. Notas para un abordaje crítico", en *Revista Aljaba*, 10, pp. 141-156 (<http://ref.scielo.org/hqp7q6> [acceso: junio, 2021]).
- LÓPEZ-NOGUERO, Fernando, 2002. "El análisis de contenido como método de investigación", en *Revista de Educación*, 4, pp. 167-179 (<http://hdl.handle.net/10272/1912> [acceso: mayo, 2021]).
- MAEDA, Carla, 2011. "Entre princesas y brujas: análisis de la representación de las protagonistas y antagonistas presentes en las películas de Walt Disney", en *Actas del III Congreso Internacional Latina de Comunicación*

- Social*, La Laguna: Sociedad Latina de Comunicación Social (<http://www.shorturl.at/blyKM> [acceso: agosto, 2021]).
- MALDONADO PARRA, Mireia, 2019. "El papel de la mujer en el cine de animación de Pixar", en *Skopos: revista internacional de traducción e interpretación*, 10, pp. 101-112.
- MARTI, Alexandra, 2013. "Las princesas en los cuentos infantiles clásicos ¿mujeres-objeto o mujeres-sujeto?", en RAMOS y FERREIRA (ed.), *La familia en la literatura infantil y juvenil: A família na literatura infantil e juvenil*, Vigo/Braga: ANILIJ/CIEC, pp. 227-237 (<https://cerlalc.org/publicaciones/la-familia-en-la-literatura-infantil-y-juvenil/> [acceso: agosto, 2021]).
- MARTÍNEZ, Alejandra y MERLINO, Aldo, 2006. "Discourse and socialization in children's cinematographic productions", en *Comunicar*, 13(26), pp. 125-130 (<http://doi.org/10.3916/c26-2006-19> [acceso: junio, 2021]).
- MÍGUEZ, María, 2015. "De Blancanieves, Cenicienta y Aurora a Tiana, Rapunzel y Elsa: ¿qué imagen de la mujer transmite Disney?", en *Revista Internacional de Comunicación y Desarrollo*, 1(2), pp. 41-58 (<http://doi.org/10.15304/ricd.1.2.2666> [acceso: julio, 2021]).
- NEWTON, Michael, 2006. "Til I'm Grown: Reading Children's Films; Reading Walt Disney's *The Jungle Book*", en COLLINS y RIDGMAN (ed.), *Turning the Page: Children's Literature in Performance and the Media*, United Kingdom: Peter Lang, pp. 17-38.
- ORGANIZACIÓN DE LAS NACIONES UNIDAS, 2019. *Estrategia para la igualdad de género y el empoderamiento de las mujeres (2018-2021)*, Viena: Naciones Unidas.
- PARRY, Becky, 2013. *Children, Film and Literacy*, United Kingdom: Palgrave Macmillan (<https://doi.org/10.1057/9781137294333> [acceso: mayo, 2021]).
- PERERA, Ángeles y BAUTISTA, Andamana, 2019. "Las princesas Disney y su huella en los cuentos actuales. Nuevos modelos para nuevos tiempos", en *AILIJ (Anuario de Investigación en Literatura Infantil y Juvenil)*, 17, pp. 131-150 (<http://doi.org/10.35869/ailij.v0i17.1429> [acceso: agosto, 2021]).
- PILLING, Jayne, 2013. "La animación se hace mayor", en CUETO (ed.), *Animatopia. Los nuevos caminos del cine de animación*, Donostia: Zinemaldia, pp. 59-86.
- PIÑEIRO-NAVAL, Valeriano, 2020. "The content analysis methodology. Uses and applications in communication research on Spanish-speaking countries", en *Communication & Society*, 33(3), pp. 1-15 (<https://doi.org/10.15581/003.33.3.1-15> [acceso: mayo, 2021]).
- PORTO, Heloisa y FONSECA, Rodrigo, 2018. "A tradição dos contos de fada e a sobrevivência de matrizes culturais femininas nas narrativas cinematográficas infantis", en *INTERthesis*, 15(3), pp. 109-127 (<http://doi.org/10.5007/1807-1384.2018v15n3p109> [acceso: julio, 2021]).
- RICHARD, Susanne, 2009. "El análisis de contenido en la investigación sobre didáctica de la literatura", en *Enunciación*, 14(1), pp. 145-164 (<https://doi.org/10.14483/22486798.3284> [acceso: mayo, 2021]).
- ROCHA SÁNCHEZ, Tania E., 2009. "Desarrollo de la Identidad de Género desde una Perspectiva Psico-Socio-Cultural: Un Recorrido Conceptual", en

*Revista Interamericana de Psicología*, 43(2), pp. 250-259. Sociedad Interamericana de Psicología (<https://psycnet.apa.org/record/2009-18108-007> [acceso: junio, 2021]).

SUN, Rebecca, 2022. "Share of Women Film Directors Down to 12 Percent in 2021, Study Finds", in *The Hollywood Reporter*, January, 2022 (<https://www.hollywoodreporter.com/movies/movie-news/women-in-film-celluloid-ceiling-2021-1235068985/> [acceso: marzo, 2022]).

TARRÍO VARELA, Anxo, 2013. "Os premios literarios", en ROIG RECHOU, SOTO LÓPEZ e NEIRA RODRÍGUEZ (coord.), *Premios literarios e da ilustración na LIX*, Vigo: Edicións Xerais de Galicia, pp. 15-34.

WELLS, Paul, 2007. *Fundamentos de la animación*, Barcelona: Parramón.

YUBERO, Santiago, 2005. "Socialización y aprendizaje social", en PÁEZ ROVIRA, FERNÁNDEZ SEDANO, UBILLOS LANDA y MERCEDES ZUBIETA (coord.), *Psicología social, cultura y educación*, España: Pearson, pp. 819-844 (<https://www.ehu.es/documents/1463215/1504276/Capitulo+XXIV.pdf> [acceso: mayo, 2021]).

© Del texto: Rocío G-Pedreira y Marta Neira-Rodríguez.

© De las imágenes: Filmax y Episa Euskal Pictures; Extra Extremadura de Audiovisuales S.A; Little Brown Books for Young Readers; Marvel Comics; DreamWorks Animation; Walt Disney Pictures.