

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL PERÚ
FACULTAD DE CIENCIAS Y ARTES DE LA COMUNICACIÓN



Presencia del feminismo contemporáneo en las adaptaciones live-action de los clásicos animados
de Disney en el periodo 2020-2021

Tesis para obtener el título profesional de Licenciado en Comunicación Audiovisual que
presenta:

Bill Adolfo Arias Cusie

Asesora:

Gabriela Nuñez Murillo

Lima, 2024

Informe de Similitud

Yo, **Gabriela Nuñez Murillo**, docente de la Facultad de Ciencias y Artes de la Comunicación de la Pontificia Universidad Católica del Perú, asesora de la tesis titulada **Presencia del feminismo contemporáneo en las adaptaciones live-action de los clásicos animados de Disney en el periodo 2020-2021** del autor **Bill Adolfo Arias Cusie**, dejo constancia de lo siguiente:

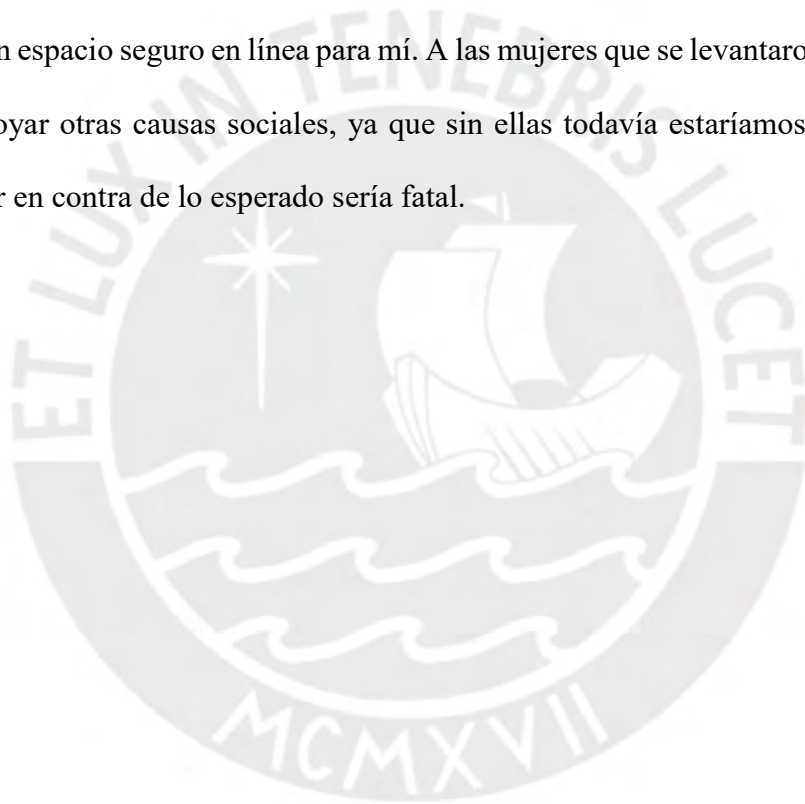
- El mencionado documento tiene un índice de puntuación de similitud de 7%. Así lo consigna el reporte de similitud emitido por el software *Turnitin* el [11/02/2025](#).
- He revisado con detalle dicho reporte de la tesis, y no se advierte indicios de plagio.
- Las citas a otros autores y sus respectivas referencias cumplen con las pautas académicas.

Lima, 11 de Febrero del 2025

Apellidos y nombres de la asesora: Nuñez Murillo, Gabriela	
DNI: 00007716	Firma 
ORCID: https://orcid.org/0000-0001-9033-2268	

AGRADECIMIENTOS

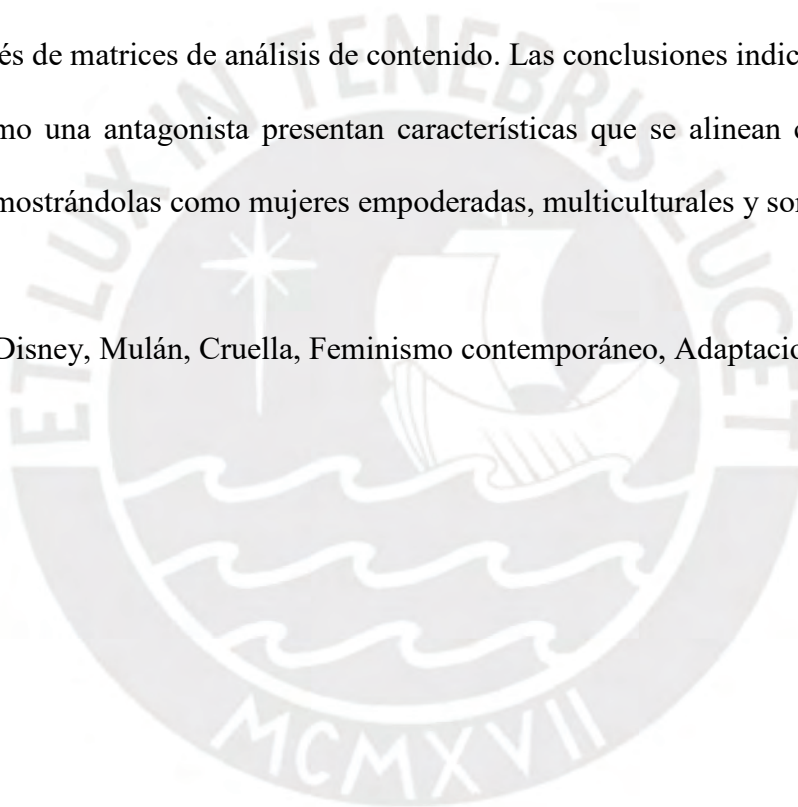
A mis padres, Percy y Silvia y a mi nana Carmen, quienes siguen apoyándome en cada momento y enseñándome que las adversidades de la vida solo nos hacen más fuertes como la corteza de un árbol. A mis amigos y familia extendida, quienes me animaron a seguir con el camino de la educación. A mi asesora, quien me guió a lo largo de este proceso desde el principio. A Soaring y la comunidad de soaringcitos, quienes me ayudaron a atravesar el proceso de pandemia y se convirtieron en un espacio seguro en línea para mí. A las mujeres que se levantaron contra la norma y ayudaron a apoyar otras causas sociales, ya que sin ellas todavía estaríamos viviendo en una sociedad donde ir en contra de lo esperado sería fatal.



RESUMEN

Esta investigación analiza la relación entre el feminismo contemporáneo y la imagen de la mujer en las adaptaciones live-action de Disney del 2020-2021. Se hipotetiza que las protagonistas terminan empoderándose a diferencia de las antagonistas. Respecto a la metodología, se tomó un enfoque cualitativo considerando conceptos de empoderamiento, multiculturalidad y sororidad para el análisis de contenido. De esta manera, se analizó a los cuatro personajes femeninos principales a través de matrices de análisis de contenido. Las conclusiones indicaron que tanto las protagonistas como una antagonista presentan características que se alinean con el feminismo contemporáneo, mostrándolas como mujeres empoderadas, multiculturales y sororas.

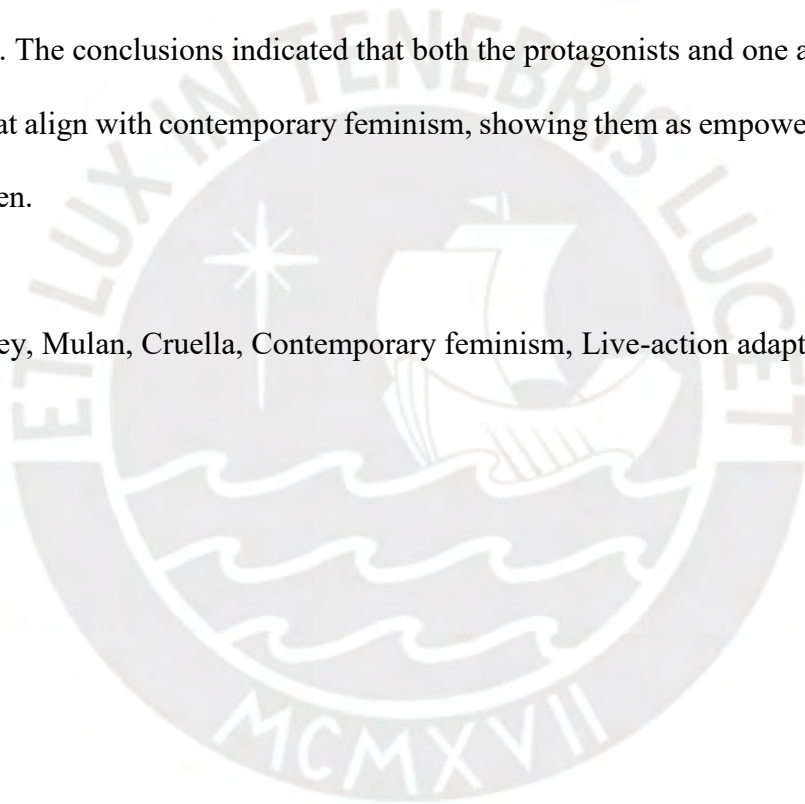
Palabras clave: Disney, Mulán, Cruella, Feminismo contemporáneo, Adaptaciones live-action



SUMMARY

This research analyzes the relationship between contemporary feminism and the image of women in Disney's live-action adaptations of 2020-2021. It is hypothesized that the protagonists end up empowering themselves unlike the antagonists. Regarding the methodology, a qualitative approach was taken considering concepts of empowerment, multiculturalism, and sorority for content analysis. In this way, the four main female characters were analyzed through content analysis matrices. The conclusions indicated that both the protagonists and one antagonist present characteristics that align with contemporary feminism, showing them as empowered, multicultural and sororal women.

Keywords: Disney, Mulan, Cruella, Contemporary feminism, Live-action adaptations



ÍNDICE

1. Introducción	1
2. Planteamiento del Problema	3
2.1. Delimitación del Objeto de Estudio	3
2.2. Antecedentes de la Investigación	4
2.3. Objetivos de la Investigación	9
2.4. Hipótesis de Investigación	9
2.5. Justificación de la Investigación	10
3. Marco Teórico	13
3.1. Estudios Culturales	13
3.1.1. Teoría de la Representación	16
3.1.1.1. Representación en películas de ficción	18
3.1.2. Disney y su relación con la cultura popular	24
3.2. Teoría de la Narrativa	26
3.2.1. Construcción de Personajes	28
3.2.1.1. Construcción de Protagonistas	30
3.2.1.2. Construcción de Antagonistas	32
3.3. Estudios de Género	34
3.3.1. Feminismo	37
4. Diseño Metodológico	43
4.1. Enfoque de Investigación	43
4.2. Alcance de Investigación	43

4.3. Método de Investigación	43
4.4. Unidades de Observación	44
4.5. Técnicas de Recojo de Información	45
4.5.1. Matriz de representación del personaje	45
4.5.2. Categorías del feminismo contemporáneo	47
4.5.3. Matriz de representación del feminismo por acciones del personaje	48
4.5.4. Matriz de estética audiovisual por escena	49
5. Análisis de Resultados	50
5.1. Feminismo contemporáneo y construcción de la imagen de la mujer en las películas Mulán y Cruella	50
5.2. Acciones, actitudes y construcción de la imagen de la mujer en las películas Mulán y Cruella	59
5.3. Estética audiovisual y construcción de la imagen de la mujer en las películas Mulán y Cruella	66
Conclusiones	75
Bibliografía	79
Anexos	89

1. Introducción

La presente investigación se centra en analizar la contribución del feminismo contemporáneo a la construcción de la imagen de la mujer en las adaptaciones cinematográficas live-action de Disney estrenadas durante el periodo 2020-2021, poniendo énfasis en los cuatro personajes femeninos principales de las dos películas de esos años. Por tanto, esta investigación tiene como foco a los personajes de Hua Mulán, Xianniang, Cruella de Vil y la Baronesa Von Hellman. La relevancia de esta investigación radica en la importancia que han tenido los productos audiovisuales de Disney a la hora de acompañar la infancia de varias generaciones de individuos, buscando constantemente alinearse con los ideales de una sociedad cambiante. Asimismo, es importante porque la implementación de una perspectiva progresista en los medios permite a la sociedad reconocer que la igualdad de género es algo por lo que se sigue luchando a pesar de haber experimentado cambios significativos respecto a las visiones tradicionales de género en la época contemporánea.

Como punto de partida, se desarrolla el planteamiento del problema donde se expone el contexto de la investigación, así como el planteamiento de sus preguntas, objetivos, hipótesis y justificación. En el siguiente capítulo, se desarrolla el marco teórico que permite abordar los enfoques teóricos que permitirán el análisis de resultados, así como la presentación de conceptos pertinentes dentro de los ejes de los estudios culturales, la teoría de la narrativa y los estudios de género. Posteriormente, se tiene el capítulo de diseño metodológico donde se presentan las matrices de investigación, las cuales permiten el posterior análisis de la información obtenida. Dichas matrices se enfocan en explorar cómo se construye la representación femenina en los cuatro personajes considerando dimensiones físicas, sociales y psicológicas; cómo las acciones, motivaciones y

consecuencias de las acciones de los personajes se consideran actitudes que se alinean con el feminismo contemporáneo; y cómo los elementos estéticos audiovisuales utilizados en las películas contribuyen a la construcción del personaje femenino. Finalmente, se recopila la información relevante que vincula el feminismo contemporáneo con la construcción de la imagen femenina en las adaptaciones cinematográficas live-action de Disney, procediendo a un análisis con las fuentes provenientes del marco teórico para finalmente formular resultados y conclusiones sobre la presente investigación.

Las conclusiones de la investigación indican que las protagonistas logran su empoderamiento a través de un largo proceso en el que aceptan sus verdaderas identidades tras luchar por mantener las apariencias debido a las expectativas sociales, en el caso de Mulán por el estigma contra las usuarias de chi y en el caso de Cruella por la promesa que le hizo a su madre de intentar encajar. En cuanto a las antagonistas, al contrario de lo que habíamos hipotetizado, también tienen características que se alinean con el feminismo contemporáneo, aunque sigan estructuras de antagonismo diferentes, siendo la Baronesa cercana a la estructura clásica de la villana sin justificación para su maldad mientras que Xianniang sigue un camino deshonesto debido a su exilio tras no querer doblegarse, pero aun así obtiene su redención. Al mismo tiempo, estas nuevas representaciones de la mujer en las películas de Disney marcan el inicio de futuras producciones con un enfoque cercano al feminismo contemporáneo. Sin embargo, es importante que las categorías dentro del feminismo contemporáneo se desarrollen adecuadamente en todos los personajes, no solo priorizando el empoderamiento sino también teniendo que mostrar la multiculturalidad y la sororidad.

2. Planteamiento del problema

Delimitación del Objeto de Estudio

The Walt Disney Company ha estado produciendo anualmente películas live-action que adaptan películas de animación tradicional producidas por Walt Disney Animation Studios que han tenido más éxito entre los años 1973 y 2016 (Saco, 2023). Desde 2014, Disney ha estrenado catorce adaptaciones live-action y, actualmente, hay diez más planeadas para estrenarse en el futuro, comenzando en marzo de 2025 con la adaptación cinematográfica live-action de la primera princesa de Disney: *Blancanieves* (Descotte, 2023). La experimentación con la técnica de live-action no es terreno desconocido para Disney ya que anteriormente ha producido películas donde se mezclan elementos tanto reales como animados, siendo el caso más conocido la película *Mary Poppins* estrenada en 1964 (Pozo, 2020). Además, Disney ya había incursionado previamente en la producción de adaptaciones live-action durante el periodo 1994-2000, aunque estos proyectos no tuvieron buena recepción ni por parte de la crítica ni del público en general.

No fue hasta 2010 que Disney reanudaría la producción de adaptaciones live-action con la película *Alicia en el país de las maravillas*, que recibió una crítica considerablemente mejor que las dos últimas adaptaciones originales realizadas en 1994 y 1996: *El libro de la selva*, que adaptó la película animada realizada en 1967, y *101 Dálmatas*, que adaptó la película animada realizada en 1961 (Rotten Tomatoes, s. f.). De la misma manera, esta nueva adaptación recaudó más de 1025 millones de dólares a nivel mundial, superando la recaudación conjunta de las dos adaptaciones estrenadas anteriormente y la secuela de una de ellas en más de 477 millones de dólares (Box Office Mojo, s. f.). Sin embargo, la adaptación que daría continuidad a la producción de adaptaciones live-action hasta la actualidad sería *Maléfica*, adaptación de la película animada *La*

Bella Durmiente donde el papel protagónico pasaría de la princesa al hada oscura. Esta película se estrenó en 2014 y, a pesar de no superar a su predecesora en recaudación mundial ni en valoraciones de la crítica, tuvo una mejor recepción por parte del público en general (Rotten Tomatoes, s. f.).

En 2019, Disney estrenó cuatro nuevas adaptaciones live-action de sus clásicos animados y una secuela de la película *Maléfica*, siendo el año donde más proyectos de este tipo se estrenaron. Sin embargo, debido a la pandemia de COVID-19, Disney suspendió la producción de varias de sus películas por lo que, hasta finales de octubre de 2021, solo se estrenaron dos adaptaciones live-action (La República, 2020). La película estrenada en 2020 fue *Mulán*, adaptación de la película animada del mismo nombre estrenada en 1998 cuya protagonista está incluida en la lista oficial de Princesas Disney a pesar de no ser de la realeza (Guerrero, 2020). Por otro lado, la película estrenada en 2021 fue *Cruella*, segunda adaptación de la película animada 101 Dálmatas estrenada en 1961 donde, al igual que en la película de *Maléfica*, el enfoque está en la historia de origen de la villana sirviendo como una especie de precuela (Seth, 2021).

Antecedentes de la Investigación

Silva (2020) señala que, en los últimos años, Disney ha estado produciendo productos audiovisuales donde los roles principales han sido asumidos por mujeres, quitándoles características que perpetuaban los estereotipos femeninos y evitando que fueran eclipsadas por personajes masculinos que las relegaran a un segundo plano. Esto supone un cambio considerable ya que, en las películas de animación realizadas entre 1937 y 1959, Disney retrataba a sus protagonistas femeninas como ingenuas, sumisas y confinadas a la espera de que un personaje

masculino les diera su final feliz. Por otro lado, los personajes masculinos solían ocupar un mayor número de roles ya fueran compañeros no humanos, pretendientes y villanos que destacaban por su carisma, fuerza física o inteligencia. Sin embargo, este desequilibrio se ha corregido considerablemente en los últimos largometrajes estrenados por Disney, mostrando más personajes femeninos relevantes para sus historias que tienen tanto autonomía como motivaciones propias. Además, las relaciones que se dan entre los personajes de distinto género han dejado de ser estrictamente románticas o familiares, presentándose dinámicas de compañerismo donde los personajes trabajan por un objetivo común. Siguiendo esta línea, Palomar (2024) enuncia que este cambio de dinámica se conecta con la activa participación del feminismo contemporáneo en la sociedad y los medios de comunicación, que considera que la sociedad aún no ha aceptado plenamente que las mujeres tienen los mismos derechos que los hombres a pesar de los avances logrados en los ámbitos jurídico y político durante los siglos XIX y XX.

Uno de los elementos clave del feminismo es que considera que la hegemonía patriarcal es la culpable de las restricciones a la sexualidad femenina. Sin embargo, el feminismo contemporáneo no se centra únicamente en la perspectiva de género, también busca dar respuesta a problemáticas de carácter global como la pobreza o la discriminación racial, ya que afectan tanto a hombres como a mujeres. Este enfoque más amplio se ve beneficiado por el acompañamiento constante de los medios de comunicación a la sociedad, difundiendo mensajes relacionados con la realidad social a través de productos audiovisuales con los que las personas pueden sentirse identificadas (Gómez et al., 2019). Hoy en día, el feminismo puede ser relevante en términos de marketing y de investigación de consumidores, especialmente en el ámbito audiovisual, ya que las perspectivas feministas tuvieron un duro camino para ser incluidas en los medios de comunicación dominantes

por sí mismas debido al rechazo de una vertiente conservadora donde el hombre sigue siendo visto por encima de la mujer. Especialmente durante la presente investigación, las películas de *Mulán* y *Cruella* son adaptaciones que desafían directamente este canon, ya que son las primeras que adoptan una postura más cercana al feminismo (Hearn y Hein, 2015). Esta noción se refuerza con la teoría del esquema de género, que sostiene que los individuos adoptan uno con sus respectivas características según lo que manda la sociedad, transmitiéndolo también a los demás miembros de una misma cultura. La exposición constante a determinadas representaciones de género en los medios puede llevar a la audiencia a interiorizar ciertas perspectivas sobre el mundo que solo se alinean con lo que han visto, especialmente si se trata de un grupo influenciado como los niños o adolescentes. Siendo este el público principal de Disney, insertar el feminismo en sus películas y series fomentaría que las nuevas audiencias se acerquen a una adecuada igualdad de género (Lipsitz, 1983).

Por otro lado, hay cuatro tipos de tópicos feministas que se repiten en las películas de Disney y Pixar: la trascendencia de las expectativas patriarcales, el rechazo a la domesticación, la apropiación de los roles y atributos masculinos y, la replantación del significado del amor verdadero. Toda película donde la protagonista es una mujer sigue la línea de la ruptura de los estándares tradicionales de género. Siguiendo este modelo, *Mulán* se alinearía con los tres primeros temas mientras que *Cruella* se alinearía con el segundo y tercer tema (Schiele et al., 2020). La ola de feminismo que más ha interactuado con las adaptaciones live-action de Disney ha sido la tercera, pues surgió a mediados de los años 90. Entre los temas que el feminismo contemporáneo aborda en relación a los productos audiovisuales se encuentran: los roles de género predeterminados, el empoderamiento, la multiculturalidad y la solidaridad intergeneracional. En

concreto, hablando de las protagonistas de Disney, se valora positivamente su carácter independiente y el énfasis en su relación con otras culturas y otras generaciones de mujeres. Además, el hecho de que rescaten a hombres a lo largo de sus historias las muestra como personajes heroicos, rompiendo el estereotipo tradicional de la damisela en apuros. Sin embargo, desde el punto de vista del feminismo, los productos audiovisuales de Disney están lejos de ser perfectos, pues aún persisten tanto estereotipos como la réplica de modelos de sociedades donde el patriarcado tiene una fuerte presencia en sus núcleos (Ellington, 2009).

Siguiendo con el punto anterior, las protagonistas femeninas de Disney solían tener apariencias similares, siendo la principal diferencia entre ellas el color de pelo y piel. Además, las sociedades en las que se desarrollaron los personajes femeninos fueron criticadas por considerar la belleza como un estándar principal para las mujeres y se las empujaba a anhelar la idea de alcanzar la cima de su vida a través del matrimonio o la formación de un hogar. Al mismo tiempo, se veía con malos ojos cómo las protagonistas tomaban decisiones ignorando la razón y optando por seguir sus vidas a favor de sus propios deseos egoístas, cuando en realidad estaban siendo sancionadas por no seguir la tradición (Henke et al., 1996). Es importante considerar que no se debe permitir que los estereotipos se conviertan en valores predeterminados en las sociedades multiculturales, ya que es necesario contar con descripciones precisas y exactas para comprender de manera efectiva a otros grupos humanos y evitar vulnerarlos al cometer prácticas incorrectas aprendidas de representaciones estereotipadas (Kidd, 2016). Los profesionales de la comunicación son responsables de representar no solo a individuos que se ajusten a las características de la mayoría de la sociedad, sino que todos deben ser retratados en los medios de comunicación de una manera honorable sin espacio para permitir la vulneración de los derechos de los demás (Cooke-Jackson

& Hansen, 2008). La falta de representación junto con imágenes estereotipadas fomenta que las personas actúen como si dichas representaciones fueran universales y un indicador de cómo actuar con las personas mal representadas, mientras que los afectados por este trato cuestionable intentan encajar en los roles que la sociedad moldea para ellos, donde eventualmente se cruzarán con una perspectiva sesgada y estereotipada. A pesar de las constantes luchas por lograr la igualdad, especialmente desde una perspectiva de género, los medios de comunicación no han erradicado por completo los estereotipos de género de sus producciones.

A lo largo de su historia, la compañía Walt Disney ha utilizado estereotipos sobre la mujer en sus producciones audiovisuales, siendo las primeras princesas Disney un claro ejemplo de ello, ya que no poseían motivaciones propias ni deseos que no estuvieran relacionados con el romance. Sin embargo, la compañía reconoció sus errores y comenzó a hacer películas donde se empoderaba a la mujer, dándole una nueva dimensión a los personajes femeninos. El problema de hacer proyectos que tienen un claro enfoque feminista en la sociedad contemporánea es que constantemente son cuestionados y desestimados con la excusa de que promueven el misandriso. Además, como ambas películas consideradas para esta investigación cuentan con versiones animadas con las que se puede comparar, hay una parte de la sociedad que piensa que la inclusión de mensajes feministas directos es forzada, ya que no se consideraban tan presentes en sus versiones anteriores. Finalmente, un sector más conservador de la audiencia aún se niega a aceptar que las mujeres sean representadas de manera diferente hoy en día en comparación con décadas pasadas, de ahí que *Mulán* y *Cruella* sean adaptaciones live-action necesarias para fomentar la igualdad de género, funcionando también como antecedentes inmediatos para futuros proyectos de Disney donde el feminismo se convierta en parte integral de sus historias.

Objetivos de la Investigación

Para la presente investigación, el objetivo general ha sido explorar de qué manera el feminismo contemporáneo contribuye a construir la imagen de la mujer en las adaptaciones live-action de Disney lanzadas en el periodo 2020-2021. Además, también estamos considerando dos objetivos específicos adicionales. En primer lugar, exploraremos de qué manera las principales acciones y actitudes de protagonistas y antagonistas contribuyen a la construcción de la imagen de la mujer desde el feminismo contemporáneo en estas películas. Por otro lado, exploraremos de qué manera la estética audiovisual contribuye a la construcción de la imagen de la mujer desde el feminismo contemporáneo en las dos adaptaciones live-action que fueron seleccionadas.

Hipótesis de Investigación

Por un lado, proponemos para la presente investigación la hipótesis que indica que el feminismo contemporáneo contribuye a la construcción de las protagonistas de estas películas como mujeres que desafían los estándares sociales de feminidad y encuentran el éxito a través del empoderamiento y la auto aceptación. Por el contrario, las antagonistas son representadas como mujeres que sucumben a las normas patriarcales, lo que las lleva al fracaso al confiar en las perspectivas tradicionales sobre la feminidad. Asimismo, las hipótesis específicas que responden a los objetivos de la investigación son, por el lado de las acciones, que las realizadas por las protagonistas se encuentran entrelazadas con resiliencia, autosuficiencia y determinación, contribuyendo a una representación positiva de las mujeres alineadas con el feminismo contemporáneo. Por el contrario, las acciones de las antagonistas encarnan actitudes y comportamientos opresivos que refuerzan estereotipos regresivos, dando forma a una imagen

contrastante. Finalmente, en cuanto a la estética audiovisual, aspectos como la iluminación, los ángulos de cámara y las paletas de colores funcionan para reforzar las representaciones multifacéticas y empoderadoras de las protagonistas femeninas, promoviendo los ideales feministas contemporáneos. Por el contrario, las antagonistas están representadas visualmente de manera que resaltan su adhesión a normas patriarcales y perpetúan estereotipos obsoletos de las mujeres.

Justificación de la Investigación

La importancia de la presente investigación radica en la búsqueda constante de lograr la igualdad de género en la industria audiovisual, no solo enfocándose en los elencos o staff sino también en los personajes que luego se convertirán en roles actorales. Para abordar esto, es importante que la representación tanto de hombres como de mujeres en los medios sea positiva, ya que la idea de un género superior es un pensamiento que no debería tener cabida en la sociedad contemporánea. Sin embargo, este es un aspecto que tiende a pasarse por alto y termina otorgando cualidades negativas a los personajes de un género determinado, mientras que, en contraste, a los del género opuesto solo se les otorgan rasgos positivos.

Por otra parte, Disney es una de las empresas de contenidos audiovisuales más importantes del mundo, estando presente en la vida de varias generaciones de niños, adolescentes y adultos ya que se mantiene al día con los últimos procesos de globalización de sus contenidos siendo el mayor ejemplo de ello ofrecer un servicio de streaming como Disney+ (Swant, 2020). El alcance que tiene Disney le podría permitir difundir diversos mensajes relacionados con la realidad social que informen y eduquen a la sociedad de problemáticas latentes como el racismo, la homofobia o la

desigualdad de género. Una parte de las series y películas de Disney que se han producido en las últimas décadas han mostrado aspectos relevantes para la sociedad actual como la aceptación de la comunidad LGBTQIA+ o la importancia de la salud mental. Sin embargo, un problema aún latente que tiene Disney es que existe una resistencia por parte de un sector más tradicional de la compañía a tocar temas “polémicos”.

En comparación con las adaptaciones live-action estrenadas en 2019, *Mulán* y *Cruella* han sido películas con bajas recaudaciones a nivel mundial. Este fracaso marcó un mal comienzo para las adaptaciones live-action de esta nueva década, luchando las nuevas películas de este tipo estrenadas desde 2022 hasta ahora por conseguir una reacción positiva del público general. El caso de *Mulán* es el más sonado al tratarse de la única adaptación live-action de Disney que ha sufrido pérdidas, recaudando tan solo 69.965.374 dólares frente a su presupuesto de 200 millones de dólares (Box Office Mojo, s. f.). Este hecho es impactante ya que la película animada de *Mulán* fue bien recibida tanto por la crítica como por el público, recaudando 304,320,254 dólares en todo el mundo (Box Office Mojo, s. f.). Además, la película animada recibió varias nominaciones a diferentes premios como los Globos de Oro a Mejor Canción Original y Mejor Banda Sonora, y ha ganado premios Annie en las categorías de mejor película animada, mejor dirección, mejor guion, mejor actuación de voz entre otros (IMDB, s. f.).

Por el lado de *Cruella*, a pesar de que la película cuenta los orígenes de una de las villanas más emblemáticas de Disney, no le alcanzó para conseguir una recaudación mundial superior a los 223.548.819 dólares frente a los 320.689.294 dólares que recaudó la primera adaptación de *101 Dálmatas* en 1996 (Box Office Mojo, s. f.). Asimismo, el aspecto de contar la historia desde la

perspectiva del villano que en realidad es solo víctima de otras personas y se convierte en una especie de antihéroe ya fue explorado en la película *Maléfica*, que recaudó 758.539.785 dólares en comparación con los 229.017.265 dólares de *Cruella* (Box Office Mojo, s. f.). Ahora bien, que *Cruella* obtenga mejores cifras de recaudación que *Mulán* se debe a que no existe una película donde se cuente la historia de la villana Cruella de Vil, por lo que la atención del público se capta fácilmente. Sin embargo, *Mulán* sí cuenta con una versión animada que puede servir para hacer comparaciones, especialmente al ser muy diferentes entre sí. Además, la inserción de ciertas perspectivas políticas en producciones audiovisuales podría ser mal vista y considerada invasiva por contar con una orientación progresista. Si no se construyen adecuadamente las historias y los personajes, los mensajes de realidad social que se pudieran integrar podrían perder su valor y ser tomados como algo que entorpece sus respectivas causas o terminar cayendo en una parodia.

En el caso del feminismo, los mensajes asociados a él se consideran indicios de la búsqueda de la superioridad femenina, lo que fomenta un contraataque por parte de la sociedad patriarcal. Además, algunas características y actitudes de las feministas contemporáneas se han convertido en un nuevo conjunto de estereotipos utilizados por los detractores que buscan activamente restar importancia a su causa. Por todo lo mencionado anteriormente, la presente investigación busca explorar de qué manera el feminismo contemporáneo contribuye a construir la imagen de la mujer en las adaptaciones live-action de Disney lanzadas en el periodo 2020-2021.

3. Marco Teórico

Como se ha mencionado anteriormente, la presente investigación tendrá tres enfoques teóricos, siendo los estudios culturales, la teoría de la narrativa y los estudios de género. En primer lugar, en lo que respecta a los estudios culturales, abordaremos temas como la teoría de la representación, haciendo énfasis en la representación en las películas de ficción, y la relación de Disney con la cultura popular. Luego, en lo que respecta a la teoría de la narrativa, abordaremos el tema de la construcción de personajes, considerando tanto la construcción de protagonistas como de antagonistas. Finalmente, en lo que respecta a los estudios de género, abordaremos el tema del feminismo. La importancia de estos enfoques teóricos radica en el papel de los estudios culturales para comprender la complejidad de la vida cotidiana y cómo sus características son moldeadas socialmente por determinados valores y significados. Al mismo tiempo, la teoría de la narrativa establece la comprensión de las historias de vida con estructuras que también permiten a las personas contar historias particulares de maneras particulares en momentos particulares a pesar de no estar directamente en esos contextos, ofreciendo una ayuda a las personas para comprender el mundo en diferentes épocas. Finalmente, los estudios de género nos ayudan a comprender la dinámica de las normas de género y su influencia en el comportamiento individual y las expectativas sociales, lo que nos permite desarrollar estrategias para promover la igualdad de género, especialmente entre las nuevas generaciones que tienen el riesgo de ser influenciadas por representaciones negativas con la excusa de seguir la tradición.

Estudios culturales

De acuerdo con Auza (2009), los estudios culturales tienen sus orígenes en Inglaterra durante el periodo de la segunda posguerra, cuando la población menos privilegiada podía acceder con mayor

facilidad a la educación con el fin de reconstruir y mejorar el país. A pesar de esta iniciativa, el sistema educativo inglés todavía tenía ideas arraigadas en el clasismo, lo cual llevó a que se excluyese activamente la cultura popular. A partir de esta exclusión, algunos teóricos empezaron a interesarse en la influencia que tenían los medios sobre la cotidianidad de la clase obrera inglesa, considerando entre sus objetos de estudio a las identidades, sexualidad y géneros. A partir de la década de los 80, los estudios culturales tuvieron cambios significativos como la inclinación de sus representantes hacia el estudio de las identidades sociales y recepción de medios. Gracias a este cambio en particular, los estudios se enfocaron en las reacciones de las audiencias frente a programas de televisión, enfocándose en si las identidades de los espectadores negocian o rechazan mensajes incluidos en estos programas mientras que se analiza si estas reacciones son resultado de contextos culturales específicos.

Para la presente investigación se hará uso de la definición propuesta por Reynoso (2000), la cual indica que los estudios culturales en la actualidad se han estandarizado como alternativa a las ciencias sociales como las ciencias de la comunicación o sociología, volviendo a la cultura popular su ámbito principal. Sin embargo, es importante resaltar que definir los estudios culturales no es posible ya que se encuentran reposicionándose en contextos intelectuales y políticos cambiantes. Dentro de los temas de preferencia de los estudios culturales actuales se encuentran hábitos, costumbres y prácticas sociales, siendo las más pertinentes para esta investigación el género y la representación cultural. Partiendo del tema de género, Grandi (1995) afirma que uno de los aspectos más revolucionarios que reorganizó el campo de los estudios culturales fue el feminismo ya que se enfocó en poner temas marginales como focos de interés, contrastando con ideales internalizados en los estudios culturales que giraban alrededor de una perspectiva patriarcal

hegemónica. Asimismo, entre los cambios en los estudios culturales atribuidos al feminismo se encuentran la deconstrucción del concepto del poder, que era la columna del discurso hegemónico usado para llegar a las masas y, la centralidad del género para la comprensión del poder puesto que al alejarse de la perspectiva tradicional hegemónica no era posible tratar temas del mismo modo. Asimismo, el aspecto de la raza modificó la estructura de los estudios culturales ya que, al ser concebidos en Inglaterra, las posturas de los estudios culturales giraban alrededor de la britanicidad, ignorando perspectivas propias de individuos no británicos que no pertenecían a clases privilegiadas que terminarían siendo reivindicadas una vez que los estudios culturales empiezan a internacionalizarse.

Dentro de los estudios culturales, Grossberg (2003) considera que la constitución de la identidad tiene dos modelos de producción. El primer modelo considera que todas las identidades están plenamente constituidas y cuentan con cierto contenido intrínseco definido por una experiencia universal, distinguiéndose las identidades entre sí debido a la búsqueda de la autenticidad por parte de cada persona, adoptando solo mensajes que consideren positivos y rechazando aquellos que no. En contraste, el segundo modelo rechaza la idea de las identidades plenamente constituidas y originarias de una misma experiencia. Las identidades son variables, llegando incluso a poderse tener múltiples identidades que se conectan entre sí a través de sus similitudes y diferencias. Las identidades son construcciones sociales resultado de la interacción de diferentes prácticas sociales superponiéndose, entrecruzándose o enfrentándose entre sí. Asimismo, la identidad es una cuestión de poder social ya que, aunque todos coexistan dentro de una misma sociedad, también viven regidos a códigos culturales diferentes que son los que permiten o restringen las posibilidades de experiencia. De acuerdo con Belmonte y Guillamón (2005), la educación forma parte de la

construcción de la identidad individual y social de una persona. Aparte de la influencia que tienen los círculos sociales, los medios de comunicación fungen como agentes de socialización, siendo la televisión un medio beneficiado por su presencia en la gran mayoría de hogares, así como la variedad de contenido que se produce para transmitirse en ella. Estos factores desembocan en la notoria influencia que tiene la televisión sobre sus espectadores, causando diferentes valoraciones en cada persona dependiendo del tipo de producto televisivo que ve y los criterios con los que juzgarán estos programas. Por lo que, resultado de esta influencia de los medios de comunicación, los espectadores construyen su identidad tomando en cuenta mensajes emitidos con los que resuenen en mayor o menor medida. De esta manera, temas tan diversos como la multiculturalidad o el género dejan de ser construidos solamente de manera subjetiva y empiezan a representarse en productos audiovisuales.

Para la presente investigación, es necesario reconocer que el contexto de la pandemia en el periodo 2020-2021 fue beneficioso para los medios de comunicación, quienes sirvieron como principal fuente de información y distracción para todas las personas imposibilitadas de salir por el riesgo de contraer COVID-19. Adaptándose a este contexto de aislamiento, grandes empresas enfocadas a la producción audiovisual como Disney les darían más importancia a sus servicios de streaming, usándolos ahora como medio para estrenar películas que en su momento debían estrenarse en salas de cine como los dos objetos de estudio de esta investigación: *Mulán* en 2020 y *Cruella* en 2021.

Teoría de la representación

Tomando en cuenta la perspectiva de Jodelet (1984), las representaciones sociales son imágenes que condensan un conjunto de significados con los que se interpretan experiencias interpersonales

vividas en la cotidianeidad. Asimismo, las representaciones sociales son delimitadas dentro de parámetros establecidos por códigos culturales específicos de cada sociedad. Por ende, las representaciones sociales llegan a ser elaboradas a través de conocimientos prácticos compartidos, volviéndose evidencias que ayudarán en la construcción social de cada realidad específica y formarán parte de las identidades de futuras generaciones. Esencialmente, las representaciones sociales se centran en la relación de un sujeto con un objeto, donde el objeto influirá en las conductas del sujeto en base a las opiniones que haya construido usando sus conocimientos tanto autónomos como provenientes de su propia cultura. Por otro lado, de acuerdo a Roselli (2011), las representaciones sociales van más allá de ser solo un conjunto de opiniones, funcionando como una estructura donde elementos múltiples interactúan entre sí y no están aisladas entre sí. Por este motivo, las representaciones sociales dependen de su relevancia dentro de grupos sociales, sin importar que sean temas que se encuentran de moda o no ya que hay objetos de representación social que solo existen para grupos demográficos pequeños. Cabe resaltar que, toda representación social debe de tener una actitud clara hacia el objeto representado, la cual dependerá de una evaluación en base a conocimientos previos por parte del sujeto o el grupo social al que corresponda. Pero, al mismo tiempo, las representaciones sociales se rigen a través de significaciones compartidas y realidades consensuadas que se encargarán de que el sujeto asimile o rechace nuevos rasgos de identidad.

Según Gonzáles (2008), las representaciones sociales son producto de la subjetividad social capaz de integrar aspectos desarrollados en la multiplicidad de discursos de un orden social organizado en diferentes niveles que no siempre van de acuerdo a la hegemonía de la sociedad. En la teoría de las representaciones sociales, el conocimiento del individuo no es un producto social que se

aprende de manera inconsciente y luego dictamina el accionar en lo cotidiano, sino que es una construcción intelectual apoyada por configuraciones subjetivas de alguien que vive una determinada experiencia. De esta forma, varios objetos se vuelven parte de un sistema de creencias para las futuras generaciones, quienes luego rescatarán elementos de este sistema y, al combinarlos con subjetividades propias de sus vidas, podrán reconstruir sus representaciones. Por otra parte, las representaciones sociales como cualquier producción subjetiva tienen emociones arraigadas a ellas, pero este valor emocional va enriqueciéndose gracias a las prácticas compartidas de los individuos. De acuerdo con Rangel (2009), para la formación e incorporación de las representaciones sociales se requiere de experiencias surgidas de la cotidianidad de los sujetos. Esta formación es resultado de la recepción, asimilación, reconstrucción y divulgación de información recibida a través de la interacción entre el sujeto y el objeto de la representación, la cual estará influenciada por la percepción personal del sujeto que parte de sus experiencias. También, las representaciones se forman en base a la objetivación, donde los conceptos se materializan y se expresan con mayor visibilidad a través de imágenes y, al anclaje, donde nuevas informaciones son asimiladas dentro de conceptos e imágenes ya formadas previamente.

Representación en películas de ficción

Según Banegas (2017), uno de los productos culturales que funge a la vez como constructor cultural de la realidad es el cine, llegando a proporcionar modelos de identificación y representación de grupos sociales. Al ser conscientes de que las identidades están en permanente dinamismo, debemos reconocer que los medios de comunicación junto al proceso de globalización han sido responsables de que haya nuevos espacios de construcción de identidad donde individuos pertenecientes a un grupo social reconocen que tienen similitudes y comparten experiencias de

vida con miembros de otros grupos sociales. Sin embargo, el mundo representado en los productos audiovisuales difiere en varios aspectos de la realidad, siendo el más problemático de estos aspectos la presencia de roles culturales estereotipados que pueden alterar percepciones dependiendo del nivel de exposición que tenga el individuo con el producto estereotipado. Por ende, se puede considerar que el cine forma parte de un sistema que contribuye a extender, rediseñar y reconstruir representaciones sociales donde la ficción no debería sustituir a la realidad sino ampliarla haciendo uso de recursos audiovisuales. De acuerdo con Simelio (2010), las ficciones son de los productos audiovisuales que actualmente tienen más influencia sobre los cambios en las representaciones sociales del público joven. Por ende, que estereotipos pervivan en estos productos es un riesgo ya que el consumo y aceptación de estas representaciones dañinas puede resultar en su masificación gracias a la relevancia de las nuevas tecnologías. Esta importancia tecnológica genera que las compañías audiovisuales aprovechen el Internet para aumentar y fidelizar a su audiencia, especialmente si su público es joven ya que la virtualidad es prácticamente el espacio de su nueva audiencia. Por otro lado, la representación de género en ficciones hechas en la década pasada seguía replicando desigualdades existentes donde los personajes femeninos eran relegados al ámbito doméstico o al sentimental. En la actualidad, es importante detectar contenidos discriminatorios para poder contrarrestarlos y evitar su replicación por parte de los espectadores, ya que la audiencia consideraba en el pasado que las problemáticas sociales no pertenecían a la industria del entretenimiento debido a que no había sido creada con el fin de concientizar a la población.

Durante la producción de ficciones, Zorroza (2007) manifiesta que la realidad es representada a través del punto de vista determinado por el equipo de producción detrás de la realización de la

ficción, guiándose por un relato construido donde los atributos de la realidad original son modificados. A diferencia de otras artes de representación, el cine de ficción puede ser considerado doblemente irreal porque no representa algo completamente verdadero y, la manera en la que se representan objetos y actores son ficticios ya que las escenas han sido previamente filmadas en locaciones diferentes a la pantalla donde se está transmitiendo. Las películas de ficción no tienen que ser necesariamente impresiones de la realidad. Sin embargo, se busca activamente evitar que se distinga la intervención del equipo de producción y posproducción para mantener la ilusión de continuidad, buscando que los discursos y los mecanismos expresivos sean interiorizados primero por los espectadores. Asimismo, según Rueda y Chicharro (2004), las ficciones cinematográficas en la década pasada no tenían como objetivo principal la representación, sino la persuasión o entretenimiento del público. Estos objetivos llegaron a no ser del todo factibles debido a que hubo oportunidades de mala recepción de estos productos con la audiencia. Para evitar el fracaso, los medios de comunicación crearon contenido basado en representaciones construidas alrededor de sus audiencias específicas, legitimando comportamientos alineados con la demografía de su audiencia y criticando las actitudes de otros que solían enfrentarse directamente con el público objetivo. Y es que, los productos de ficción dependiendo de a quien estuviesen dirigidos podían mandar mensajes mediáticos que resultarían en el enfrentamiento entre representaciones sociales, principalmente si el producto estaba destinado al público juvenil.

Según Fahlenbrach (2005), generalmente, cuando el espectador ve un producto audiovisual, se siente atraído o repelido por los sonidos que escucha o las imágenes que ve, convirtiendo este conjunto de estímulos acústicos y visuales cargados de información en sensaciones sensoriales que trascienden los códigos socioculturales. La combinación de estas características crea una

determinada estética audiovisual donde, en cuestión de segundos, estos estímulos visuales y acústicos pueden ser evaluados por nuestro sistema de percepción de manera psicosensores y afectiva, regulando nuestra atención cognitiva y la intensidad de nuestras experiencias emocionales. Esta evaluación se produce en un proceso donde elementos estéticos audiovisuales como el ritmo acústico, la intensidad del color o la composición del plano se relacionan para ajustar el control de nuestra percepción a través de la experimentación de emociones y la interpretación subjetiva de cada observador individual, cuya experiencia se verá intensificada por la configuración de la estética audiovisual específica del producto que está viendo. Por otra parte, de acuerdo a lo que manifiestan Reynolds y Niedt (2020), gracias a la fotografía, la idea de lo que se podía representar cambió radicalmente, pues ya no dependía exclusivamente de las propias habilidades del artista, haciendo del proceso creativo una parte fundamental para crear una obra convincente. Cuando las imágenes se convirtieron en películas, trajeron la ventaja de eliminar parcialmente las suposiciones que se hacían sobre el pasado o el futuro de un personaje al cambiar de escena, provocando que el público se sumergiera de lleno en las narrativas debido a la presencia de significados reconocibles que ilustraban la conexión argumentativa entre tomas o recordaban la multiplicidad de subtramas y personajes. Asimismo, toda narrativa tiene una visión específica, que son patrones incorporados a sus significados visuales a pesar de las diferentes estrategias utilizadas para acercarlas a la audiencia, siendo estas las diferentes configuraciones de la estética audiovisual gracias a un sinfín de combinaciones posibles entre códigos visuales y códigos sonoros. De esta manera, los personajes son retratados de manera pragmática, demostrando que el autor puede tener muchas opciones de signos para continuar una secuencia que ya tiene una dimensión sintagmática, ya que estos signos tienen sus significados concebidos de forma aislada.

Según Rodríguez y Aguaded (2013), los productos audiovisuales contienen sistemas formados por equivalencias donde los significados pueden ser descifrados en mensajes llamados códigos, los cuales son más subjetivos ya que este sistema de equivalencias no es fijo ya que iría en contra de la singularidad de la estética audiovisual si se pretendiera repetir el mismo patrón de configuraciones de códigos en cada uno de los productos audiovisuales a pesar de sus diferentes géneros. Los códigos visuales hacen referencia a aspectos de la composición fotográfica como los planos y el uso del color. Por otra parte, los códigos sonoros se clasifican como diegéticos o no diegéticos dependiendo de si provienen de dentro o fuera de la realidad representada, considerando además que en cine la banda sonora es relevante ya que aspectos sonoros como el ritmo interactúan con las imágenes formando un todo audiovisual. Además, según Rose (2016), ver las imágenes que acompañan a estas representaciones en la ficción solo por lo que son ignora las formas en que se producen e interpretan a través de prácticas sociales particulares. Ante tal postura, toda imagen en realidad muestra un determinado tipo de contenido que se complementa con aspectos como el color, la organización espacial, el sonido y la luz para transmitir su mensaje y determinar lo que realmente muestra la imagen. Respecto a los colores, es importante considerar sus tonos, saturaciones y valores ya que, al poder usarse para enfatizar elementos en las imágenes, transmitirán diferentes sensaciones dependiendo de las diversas combinaciones que se hagan con ellos y ofrecerán la sensación de realismo a la audiencia. Al mismo tiempo, la organización espacial considera lo que hay "dentro" de la imagen y cómo ofrece una posición de visualización particular para la audiencia. A través de esta lógica figurativa, aspectos como el ángulo, la altura y la distancia provocan diferentes efectos en el espectador, aunque deben ser analizados cuidadosamente respecto de las imágenes concretas para no caer en generalizaciones. Por otra parte, la iluminación se conecta con los colores, cambiando sus valores y saturaciones, y los

espacios, siendo representados de manera realista a través de la perspectiva geométrica de las tres dimensiones de las imágenes. Respecto al sonido, ya sea dentro o fuera de cuadro, es fundamental para el contenido expresivo en las películas, siendo paralelo cuando es real, sincrónico y relacionado con la imagen o, contrapuntístico cuando es comentativo, asincrónico y opuesto a la imagen.

Según Fahlenbrach (2008), debido a que las características acústicas y visuales están conceptualmente interrelacionadas, la audiencia puede captar pistas específicas que definirán las relaciones entre objetos, personajes y espacios siempre considerando la narrativa en cuestión. Cada atributo acústico puede anclarse con atributos cognitivos y emocionales, especialmente porque psicológicamente los sonidos se procesan de manera diferente a las imágenes, ya que se perciben principalmente en términos de patrones temporales en lugar de espaciales y, el procesamiento acústico es más rápido ya que los estímulos pueden percibirse de manera reflexiva en lugar de requerir un proceso mental complejo como las imágenes. Por otro lado, la integración de estímulos visuales y acústicos se realiza considerando cualidades amodales como la duración, la intensidad y la posición, lo que hace que la estética audiovisual sea capaz de proporcionar diferentes significados ya que considera todas las posibilidades de configuraciones utilizando ambos conjuntos de características. Desde una perspectiva sonora, la duración considerará el patrón temporal y el ritmo del sonido, etiquetándolo como largo o corto, la intensidad considerará la sonoridad, el timbre y el tono del sonido, etiquetándolo como fuerte o débil, y finalmente, la posición considerará la proximidad del sonido respecto al plano mostrado en la pantalla, etiquetándolo como posicionado arriba o abajo, central o periférico, o cercano o distante. Todos estos aspectos responden a por qué el sonido en los medios audiovisuales es importante, ya que

puede activar una amplia gama de asociaciones cognitivas, emocionales y corporales que ayudan a canalizar la percepción de los demás elementos de la estética audiovisual.

Disney y su relación con la cultura popular

Actualmente, Disney es una de las corporaciones más grandes del entretenimiento, empezando por su posicionamiento como una de las corporaciones con recaudaciones más grandes en los años 80s. El éxito de Disney depende de un modelo manejado por tres sectores que trabajan en sinergia para obtener ganancias constantes: los parques temáticos, los productos audiovisuales y los productos para el consumidor. Asimismo, una de las estrategias que Disney usa frecuentemente para mantenerse vigente es la de atraer a todos los grupos etarios, apelando a la nostalgia de audiencias mayores con retransmisiones de clásicos animados y usando a los niños como medio para que los padres gasten dinero en algo hecho por Disney. Y es que, Disney ha ido cambiando conforme el tiempo ha avanzado, poniendo como eje de la compañía a la experiencia de la familia completa mientras cambiaban la apariencia de sus personajes para ir a la par de los avances técnicos de sus estudios, aunque también se considera que Disney ha sacrificado la calidad de sus historias en pro del consumismo (Forgács, 1992). Desde el siglo XX, Ramón (2015) manifiesta que Disney se convirtió en la generadora de imágenes más importantes a nivel mundial, creando símbolos que servirán de inspiración para las masas contemporáneas. Estas imágenes creadas por Disney definen una imagen específica del mundo, alineándose también con valores sociales provenientes del capitalismo ya que Disney fue engendrado en la cultura de masas. Los mundos creados por Disney tienen una esencia idealizada y hasta cierto punto inocente, pero que al momento de analizar críticamente estos productos se encuentran representaciones y códigos claramente alineados con el imaginario occidental. De esta manera, los mensajes de Disney

destinados a un público joven proyectan una imagen llena de pretextos donde se satisfagan los sueños y expectativas de los encargados de crear las historias que luego se volverían los clásicos animados. Por ende, cuando Disney es criticado porque los rasgos que le daban a sus personajes dejan de ser considerados normales y naturales, cambia de enfoque y se adapta a los nuevos significados y representaciones de la sociedad.

Para occidente, las películas de Disney son iconos culturales que acompañaron los crecimientos de varias generaciones de niños y niñas, así como la construcción de sus identidades sociales. Sin embargo, cuando se vuelven a ver estas películas una vez alcanzada la adultez, las audiencias se dan cuenta de todas las representaciones sexistas y discriminatorias que estuvieron presentes, pero que fueron ignoradas en su momento. Sin embargo, se debe tener cuidado ya que pueden existir representaciones motivadas, donde las películas pueden servir como medio para mantener la dominancia de un orden social dominado por el hombre blanco capitalista. Partiendo de esta postura hegemónica, aspectos como la hipersexualización de las mujeres, la fetichización de las mujeres de color o la apropiación cultural fueron resultado de cánones que oprimían a las minorías (Van Wormer & Juby, 2016). Sin embargo, según Branchadell (2020), Disney ha evolucionado en la manera como representa a las mujeres a partir de las críticas que tuvieron sus primeras producciones con protagonistas femeninas: las películas de las princesas Disney. Si bien es cierto que Disney no hipersexualizaba a la mujer como otros productos audiovisuales en el pasado, las críticas que se le hicieron a la compañía apuntaban a que sus representaciones femeninas eran vacías y dependientes a sus respectivos príncipes, siendo las únicas características resaltantes de las tres primeras princesas Disney los estereotipos femeninos como la belleza, bondad y falta de aspiraciones que no estuviesen enfocadas en el hogar. El cambio notorio en la representación

femenina a partir de la cuarta princesa quien, a diferencia de sus tres antecesoras, se vuelve un personaje dinámico, activo y que toma actitudes de heroína, pudiendo incluso salvar y proteger a los demás, así como a ella misma. Por otra parte, las villanas de Disney siempre fueron representadas de forma que su empoderamiento era obvio desde su primera aparición, siendo el origen de su maldad la no pertenencia a los cánones de belleza de una sociedad machista o, la búsqueda de venganza ante injusticias sufridas usualmente a mano del hombre. De esta manera, podemos considerar que Disney tardó más en darse cuenta de que la construcción de sus villanas estaba arraigada en la replicación de estereotipos femeninos, volviendo negativos aspectos como el empoderamiento o el distanciamiento de las estructuras clásicas del hogar.

Teoría de la narrativa

Toda narrativa es una representación semiótica de eventos conectados de manera temporal y causal, siendo construidas con una gran variedad de recursos como el lenguaje, imágenes, gestos y actuaciones. Para poder enriquecerse, las narrativas requieren actores que realicen acciones, objetos con los que se puedan interactuar y, circunstancias específicas de tiempo, espacio y causa. Ciertos elementos pueden llegar a afectar considerablemente a las narrativas dependiendo de las intenciones con las que han sido construidas. Esto desemboca en la posibilidad de varias narrativas partiendo desde una misma historia en común ya que no existe el análisis absoluto de algo, sino construcciones interpretativas desarrolladas a partir de necesidades específicas. Por ende, en la actualidad, las audiencias no se conforman simplemente con ver representaciones en las narrativas, ahora se requieren que estén cuidadosamente construidas (García, 1990). Por otro lado, de acuerdo con Chatman (1975), las narrativas están conformadas de dos partes: la historia, que se enfoca en todo lo relacionado al contenido como las acciones, hechos, personajes y escenarios y; el discurso,

que es la expresión con la cual el contenido se comunica. Cabe resaltar que las narrativas son reflejo de las culturas en las que fueron creadas, por lo que es necesario reconocer la existencia de diferencias y no solo analizarlas a través de significados superficiales. Sumado a la historia y discurso, hay que considerar a la manifestación, que viene siendo el medio por el cual se expresa la narrativa. Asimismo, las narrativas, así como todas las estructuras artísticas, se permiten ser generales al mismo tiempo que personales ya que no solo la obra del emisor puede ser consumida por grandes masas, sino que también cada consumidor será el responsable de interpretar la narrativa más allá de lo que hubiese planeado el autor.

De acuerdo con Kirkman (2002), debido a que las narrativas funcionan como una forma de representar la vida y el pensamiento humano, es importante que dentro de las narrativas se presenten complicaciones que ayudarán a los agentes a realizar acciones para cumplir sus objetivos haciendo uso de instrumentos en escenarios específicos. Estas complicaciones no aparecen producto de solo un sujeto, sino que surgen a partir de una construcción dialogada con el círculo cercano del sujeto por lo que se puede considerar que las complicaciones son estructuradas en base a normas culturales. La continuidad de la memoria contribuye al desarrollo de la identidad de una persona, siendo este un proceso narrativo que busca una construcción de identidad coherente apropiándose de elementos del pasado, anticipando metas que vendrán a futuro y modificando algunos aspectos de identidad en base a nuevos ambientes sociales. Por ende, no se puede afirmar que las identidades son fijas, puesto que las personas son capaces de auto reflexionar y negociar sus identidades con otros individuos a pesar de las restricciones impuestas por la sociedad. Dentro de las narrativas, Aylett y Louchart (2003) mencionan que las limitaciones que evitan que los protagonistas consigan sus objetivos de manera rápida pueden ser representados por un personaje

que será su antítesis: el antagonista. Asimismo, las narrativas son construidas en base a diferentes estructuras, por lo que para obtener mejores análisis, comparaciones y clasificaciones se dividen en diferentes tipos de narrativas llamadas tramas. El significado de una narrativa no debe descubrirse al final sino a lo largo de la historia, haciendo uso de cardinales que representan las partes riesgosas de la historia y catálisis que representan las zonas seguras. Sin embargo, una narrativa no atrae a una audiencia de no ser por sus personajes, ya que son el medio para entender decisiones y comportamientos tomados en un contexto del que la audiencia inicialmente no sabe nada.

Construcción de personajes

De acuerdo con Bal (2017), los personajes son figuras que cuentan con características antropomórficas distintivas, sin necesidad de ser humanos obligatoriamente a diferencia de los actores que usualmente los interpretan o les brindan su voz. La fuerte conexión que se da entre las audiencias y los personajes yace en su unicidad, causando que los espectadores quieran, odien o se identifiquen con personajes. Como tal, los personajes no existen, pero las narrativas se encargan de producir efectos de personaje, los cuales se generan al tener una similitud entre humanos y figuras fabricadas tan fuerte que se olvida el carácter ficticio del personaje, llegando a reír, llorar y acompañarlo en su misión sin importar que sea un héroe o villano. Y es que, los personajes se alejan del realismo plano evitando que las audiencias se preocupen en trivialidades. Aunque, las audiencias buscarán entender sus comportamientos mientras más conecten con los personajes, incluso usando recursos de crítica propios del mundo real ignorando que pueden no tener validez dentro del mundo de la narrativa. Siguiendo esta línea, Galán (2007) considera que, para crear personajes para medios audiovisuales, es necesario que cada personaje tenga atributos y cualidades

que los distinguan del resto, así como tener transformaciones notorias obtenidas a través de una serie de actividades realizadas. La caracterización de un personaje es construida en base a aspectos físicos, psicológicos y sociológicos, tomando en cuenta hechos trascendentales en la vida del personaje y delimitando cuál será su motivación en la historia. Los personajes deben poseer posturas ante acontecimientos claves en sus historias, así como las personas reales, por lo que las motivaciones y acciones que tomará el personaje pueden partir de cuatro deseos básicos: la seguridad, las nuevas experiencias, el reconocimiento y la respuesta afectiva. También, para que la obtención de la meta del personaje sea trascendental para él como para la audiencia, los recorridos que tomará el personaje para alcanzarla deben ser difíciles al punto de que mientras avance la historia la dificultad incremente.

La audiencia tiene una perspectiva de observador que puede ver la representación de un espacio concreto donde acontecimientos ocurren, pero los personajes y objetos que se aprecian pueden estar siendo percibidos a través de un punto de vista sesgado. Debido a esta restricción informativa, la audiencia queda condicionada a la cantidad y calidad de información que los personajes van obteniendo. Los autores pueden hacer uso de un sinnúmero de configuraciones en los tratamientos audiovisuales que acompañarán el punto de vista de su narrativa pero el significado será diferente de qué escojan, especialmente si es que hay otros puntos de vista involucrados en sus narrativas. Por lo general, los autores hacen uso de una mirada subjetiva para permitir la empatía directa de la audiencia con el personaje, centrándose en sus sentimientos, vivencias y creencias (Prósper, 2011). Una particularidad de los personajes en las representaciones cinematográficas es que existen solo una vez, ya que al estar filmada la película no suele ser modificada a diferencia del teatro donde las representaciones pueden cambiar en cada puesta en escena. En algunos casos, los

personajes se ven afectados por las personalidades de los actores que los interpretan, generando una relación de retroalimentación actor-personaje. Los personajes pueden asumir tres formas principales: la de agente narrativo, la de actor social y la de figura simbólica. Sin embargo, todos estos personajes pueden ser considerados representaciones nominales ya que las imágenes con las que se asocian a estos personajes pueden representar a grupos de entidades específicas (Lanza, 2015).

Construcción de protagonistas

Según Atarama et al. (2017), una historia con visión dramática no solo requiere de un autor que sepa plasmar ideas, sino que requiere de un personaje que será el eje central de la historia donde sus conflictos darán vida al relato y sentido sus acciones. La buena recepción de una obra requiere que todos los elementos dentro de la historia sigan una coherencia y trabajen en sinergia de inicio a fin, pudiendo transmitir un sentido y requiriendo que los personajes tengan una consistencia en sus acciones como si fuesen reflejo del mundo real. Los personajes, especialmente los protagonistas, se vuelven "verdaderos" ante la audiencia gracias a sus propios caracteres, que se descubren a través de las acciones que realizan mientras buscan cumplir sus objetivos. El clímax del viaje del protagonista llega en el tercer acto donde enfrenta a la principal fuerza opositora y se descubre si cumplió su meta o no, pero el aspecto más resaltante de este acto es la visibilidad explícita de la transformación que ha experimentado el personaje. Las competencias que se le atribuyen a los protagonistas, según Saavedra (2018) se encuentran ligadas al cumplimiento de un objetivo determinado, dándole la responsabilidad al protagonista de ser quien guie a los demás a través del camino. Si bien es cierto que los protagonistas son tradicionalmente buenos, esta concepción no es obligatoria y se han creado protagonistas con sentidos morales no positivos.

Actualmente, los autores han optado por la creación de protagonistas "malos" que siguen siendo los ejes de sus historias. Este cambio de paradigma respecto a los protagonistas se ha vuelto popular, alejándose de la concepción clásica del héroe y prefiriendo destacando a protagonistas rebeldes antisistema.

Tradicionalmente, el protagonista es el personaje con el que las audiencias han empatizado más. Si bien es cierto que antes era solo visto como el héroe que hacía buenas acciones, la perspectiva del protagonista ha evolucionado a ser la inspiración de la audiencia para luchar por una sociedad mejor, afrontando obstáculos que fomentan la empatía con la audiencia al punto de sentir tristeza cuando el protagonista realiza sacrificios y satisfacción cuando consigue sus objetivos. La manera en la que los protagonistas son construidos es resultado de una ideación que no se aislaba de su realidad social, encontrándose una gran relación entre la ficción y la actualidad. De la misma manera, la idea de que los protagonistas son perfectos es errada ya que sus facetas oscuras y débiles sirven como mecanismo de autoexploración que alcanzará su máximo esplendor en el tercer acto donde hará uso de todo lo que ha conseguido y aprendido antes de sus enfrentamientos finales (Gil, 2014). De acuerdo con Tato (2017), el espectador se sumerge en la narración a través de los ojos del protagonista, por lo que el espectador se convierte en sujeto de las mismas necesidades y deseos del protagonista. Debido a ello, no podemos afirmar que es bueno o malo, sino que tiene un matiz humano que define su actitud hacia la vida demostrado a través de sus debilidades. Para evitar las incoherencias narrativas, Tato recomienda que las necesidades personales del personaje orbiten alrededor de un conflicto que moldea el vínculo del personaje con su universo, haciendo usos de estrategias que no vayan en contra de las reglas del universo establecidas por el autor. Asimismo, los protagonistas que son construidos con una buena representación en mente más allá

de ser políticamente correctos beneficiarán la inmersión del espectador hacia el universo de la historia, donde se podrá sorprender y lo hará auto reflexionar sobre aspectos propios del ser humano.

Construcción de antagonistas

De acuerdo a Maeda (2011), los antagonistas funcionan como la antítesis del protagonista, oponiéndose a sus ideales a lo largo de la historia y evitando activamente que cumpla sus objetivos para usualmente obtener los suyos. Al ser la oposición de los protagonistas, los antagonistas suelen tener un repertorio de antivalores asociados a ellos como la envidia, perversión y agresividad. Una particularidad de los personajes antagónicos femeninos es la falta de justificación realista para su maldad, mientras que sus contrapartes masculinas tienen un trasfondo elaborado para volverse antagonistas. En el caso específico de las primeras películas de Disney, no hubo un enfrentamiento directo entre las antagonistas contra las protagonistas, sucumbiendo por la mano de los personajes masculinos que servían como interés romántico o acompañante. Además, según Mónleon (2018), Disney caracteriza a sus antagonistas con atributos físicos únicos y no alineados a la perspectiva tradicional de belleza hegemónica para que las audiencias más jóvenes identifiquen rápidamente el rol que cumplen en la historia. Por otra parte, así como los protagonistas pueden tener luchas internas entre el bien y el mal, algunos antagonistas de Disney pueden presentar debates sobre sus actitudes y si es que está bien que apoyen al bando en el que se encuentran. Disney tiene la particularidad de hacer que los finales de sus antagonistas sean más trágicos en proporción de los actos perversos que hayan cometido a lo largo de la narrativa. Asimismo, indica que las representaciones creadas por Disney con sus antagonistas requieren ser modificadas ya que fomentan la asociación de la maldad con rasgos físicos y psicológicos específicos.

Según Jiménez (2010), así como los protagonistas son responsables de guiar a la audiencia en su viaje dentro del universo creado por el autor, los antagonistas son quienes hacen que la trama avance ya que las metas del protagonista podrían ser alcanzadas sin mucha complicación. La tipología de los antagonistas, usualmente considerados simplemente como villanos, es producto del contexto histórico y cinematográfico siendo relevantes para la presente investigación los arquetipos de la bruja, el caído, el megalómano, el psicópata y el tiburón. Hay dos tipos de culpa que enfrentan los antagonistas: la culpa objetiva presente en las historias donde el villano es castigado por sus crímenes y, la culpa subjetiva que está relacionada con el remordimiento por el mal accionar cometido siendo esta culpa la menos presente en películas. Cabe resaltar que, a diferencia de la vida real donde las distinciones entre buenos y malos no son claramente identificables, en el cine se llega a recaer frecuentemente en tópicos y estereotipos, siendo la apariencia y personalidad del villano un aspecto donde suele pervivir esta estereotipación. Por otra parte, de acuerdo a Agustí y Azorín (2020), aunque los antagonistas tengan como rasgos principales tener las motivaciones contrarias a los protagonistas y crear el conflicto a lo largo de la trama, existen dos tipos de antagonistas por su relevancia respecto al conflicto central de la trama: los principales y los secundarios. La diferencia entre ambos recae en que los antagonistas secundarios suelen ser secuaces de los antagonistas principales y no suelen tener mucha importancia en la trama. Las minorías suelen ser representadas más como antagonistas que se enfrentan a protagonistas que cumplen con la hegemonía blanca. Sin embargo, desde finales de la década de 2010, han empezado a reducir los estereotipos en personajes pertenecientes a minorías, dejando de lado la caricaturización del antagonista que es inherentemente malo y construyendo

representaciones bien estructuradas como las que se hubiesen otorgado solamente a los protagonistas hegemónicos.

Estudios de género

De acuerdo con Lamas (2022), los géneros son creaciones culturales maleables debido a su naturaleza humana, al punto de que toda persona aprende desde la niñez a comportarse en base a su "status sexual" masculino o femenino. Estos "status" asignados usualmente concordaban con las perspectivas de las personas, aunque no era extraño que existiesen casos de discrepancia, siendo el más relevante el de las mujeres al cuestionar su exclusión del poder público y su relegación al ámbito doméstico. Pensar en lo femenino no es posible si no se piensa en lo masculino, adjudicándole solo a la femineidad el aspecto cultural de ser cercana a la naturaleza solo porque pueden concebir vida. Esta diferencia vuelta desigualdad desata un movimiento social que rechaza la subordinación de las mujeres como algo natural, señalando como culpable de este problema político a la relación entre el capitalismo y la dominación patriarcal. Según Perreault et al. (2016), los medios de comunicación han demorado en volverse espacios seguros para las mujeres y minorías, representándolas de manera estereotípica ya sea en sus apariencias como en sus comportamientos debido a que los productos creados eran creados para un público masculino predominante. Dentro de las construcciones de género compartidas por las audiencias, las características más resaltantes eran la masculinidad exagerada en los hombres y, la femineidad sexualizada regida por la cosificación y misoginia en las mujeres. Las representaciones de género problemáticas refuerzan supuestos de género, ya sea de manera hostil sugiriendo que las mujeres controlan a los hombres a través de su sexualidad o, de manera benevolente sugiriendo que las mujeres son débiles al punto de necesitar la protección de los hombres en todo momento. Por otra

parte, se consideró que, para disminuir las diferencias abismales de género, era necesario empezar a producir mejores representaciones de feminidad a través de la innovación en historias y narrativas.

Los estudios de género permiten comprender las características que definen tanto a mujeres como hombres, así como las relaciones sociales que se dan entre ambos, analizando conflictos que enfrentan a raíz de la estructuración de las instituciones a nivel cotidiano. También, los estudios de género contribuyen a la reconstrucción subjetiva y social de las mujeres en los ámbitos de la historia, sociedad, cultura y política. Cada cultura tiene su propia concepción de género, la cual influye directamente en las identidades de las personas que pertenecen a estas culturas, adaptando valores y normas, así como prejuicios y prohibiciones sobre la vida de hombres y mujeres. Asimismo, los estudios de género plantean que la dominación por parte de un género termina oprimiendo al otro, por lo que alcanzar una humanidad construida sobre la diversidad e igualdad donde esa dinámica persista es imposible (Lagarde, 1996). Las concepciones culturales de género son complementarias y excluyentes al mismo tiempo, guiándose por valores sociales y jerarquías que están interconectadas con factores políticos y económicos, siendo entendidos los sistemas de género como estructurados de manera asimétrica debido a su construcción arraigada a la desigualdad social. Asimismo, para alguien ser representado como varón o mujer, implica socialmente que el individuo debe asumir todos los parámetros culturales del género de acuerdo al sexo biológico de cada individuo. La comprensión binaria del género ignora la diversidad de identidades y expresiones de género que van más allá de los roles y comportamientos tradicionales, reforzando estereotipos y desigualdades de género. Siguiendo esta línea, esta concepción del género ignora la influencia que nuevos factores culturales, sociales e históricos tienen sobre la

construcción del género del individuo, enfatizando que es necesario deconstruir estas limitaciones de género para poder tener una comprensión más inclusiva y matizada sobre el mismo (De Lauretis, 1987).

Según Mendes y Carter (2008), los estudios de género tienen como objetivo principal concientizar de qué manera el género afecta las vidas de individuos, desde las oportunidades personales que tanto mujeres y hombres tienen para lograr objetivos personales y profesionales. Respecto a los medios de comunicación, los estudios de género examinan las representaciones de hombres y mujeres en los productos audiovisuales, cuestionando las construcciones alrededor de la feminidad y masculinidad, así como los impactos negativos que estas representaciones pueden generar en sus identidades. Los medios de comunicación de la década pasada valoraban aspectos como la belleza y las actividades domésticas en sus personajes femeninos, priorizando que fuesen representadas como menos capaces y no alcanzasen logros individuales. En contraposición, al avanzar los estudios académicos de la comunicación, se empezó a buscar activamente que las representaciones de la vida de las mujeres fuesen más realistas, reconociendo que los medios son relevantes en la construcción de la realidad social. Actualmente, de acuerdo a Scarcelli et al. (2020), las identidades de género de los individuos están abiertas a discusión a través de las nuevas tecnologías, a pesar de que todavía las perspectivas tradicionales como las provenientes de la iglesia o el estado siguen existiendo. A diferencia de medios de comunicación tradicionales, los nuevos medios como el cine consideran las opiniones e ideas de sus audiencias, reconociendo que los estereotipos y reglas sociales están presentes durante la producción, representación y consumo de los productos audiovisuales, sugiriendo también que el contenido producido por los nuevos medios es más representativo y menos influenciado por la hegemonía tradicional, siendo esto beneficiado por el

rol de prosumidor que las audiencias tienen ahora. De esta manera, los debates sobre el género dejan de enfocarse solamente en la cosificación, cambiando de foco hacia la heteronormatividad y la representación justa.

Feminismo

A raíz de su fuerte relación con la manera en la que el mundo percibía a las mujeres, los medios de comunicación han sido herramientas fundamentales para compartir los discursos del feminismo desde sus inicios, utilizando los periódicos junto con protestas para exigir derechos para las mujeres, obteniendo beneficios como la reforma de la vestimenta o la facultad de votar durante la primera ola del feminismo desde 1848. La segunda ola del feminismo tomó lugar durante las décadas de los 60 y 70, donde la publicidad representaba de manera sexista a las mujeres, enfocándose en su apariencia por sobre sus logros. Ante tal insatisfacción, las mujeres usaron manifiestos, revistas y libros para demostrar que sí tenían influencia política para poder cambiar el mundo, alejándose de la representación de la mujer dominada por el hombre destinada a ser solo una ama de casa. Desde la década de los 90, el feminismo se encuentra en su tercera ola, caracterizada por la contribución de las redes sociales en la visibilidad de problemas experimentados por mujeres en los principales medios de comunicación, fomentando la intersección del feminismo con otras causas sociales, impulsando la conexión entre mujeres a nivel mundial y no homogenizando el feminismo bajo una sola postura correcta (Johnson, 2017).

Asimismo, de acuerdo con Brooks y Hébet (2006), la tercera ola del feminismo busca solucionar el gran énfasis que se dio en la segunda ola del feminismo a los derechos solamente de las mujeres blancas privilegiadas, considerando que tanto la raza como el género son construcciones sociales

y que las representaciones en productos audiovisuales determinan cómo se ve una raza, a las personas que pertenecen a ella y cómo otros grupos sociales deben interactuar con personas de esta raza. Los problemas de representación de mujeres pertenecientes a minorías son producto de estereotipos que no solo afectan la perspectiva de la audiencia blanca hegemónica, sino que también puede distorsionar la forma en la que las mujeres negras, latinas o asiáticas se ven a sí mismas. En el caso de las mujeres asiáticas en el cine y literatura, sus representaciones recaían en dos tropos estereotipados: la dama dragón, una mujer fuerte, sin emociones, sensual e involucrada en el crimen o, la flor de loto, una mujer sumisa, ávida para el sexo, servil y cuyo solo propósito es ser el interés amoroso de un hombre blanco. La representación en los medios de las mujeres de minorías, especialmente de las asiáticas suele ser minúscula, por lo que es crucial que los medios de comunicación dejen de usar discursos y representaciones que denigran y deshumanizan a este grupo de mujeres a través de estereotipos que recaen en el exotismo.

Actualmente, la aceptación del feminismo es más común entre las jóvenes debido a su popularización en los medios de comunicación, contrastando con la invisibilización y difamación que enfrentaba en el pasado. Asimismo, el feminismo contemporáneo renueva sus intereses y deja de enfocarse solo en las dinámicas de poder y género, involucrándose en otras causas sociales y haciendo uso de nuevas formas de activismo como la creación de contenido en redes sociales. A través de estas nuevas prácticas, las jóvenes llevan el feminismo hacia su cotidianeidad, entrelazándolo con sus experiencias de misoginia, racismo y homofobia, desmintiendo la idea de que las mujeres son apolíticas y que prefieren mantener una postura arraigada en la pasividad (Jackson, 2018). Y es que, según Calder-Dawe y Gavey (2017), en esta década del siglo XXI, gran parte de la sociedad ve al feminismo como una respuesta necesaria ante las constantes

desigualdades de género experimentadas por las mujeres a lo largo de la historia, optando por una perspectiva donde la sociedad gire en torno a la defensa igualitaria de hombres y mujeres que tengan los mismos derechos. Sin embargo, esta aceptación ha empezado a ser eclipsada por una postura proveniente del sector tradicional hegemónico, la cual indica que el feminismo es fraudulento, anticuado, extremo y poco femenino. Esta nueva postura sobre el feminismo gira en torno a su repudio absoluto, haciendo ver al feminismo solo como producto de disposiciones extremas de un grupo reducido de mujeres inconformes.

Por otro lado, de acuerdo con Parrondo (1995), al ser los productos audiovisuales usados para transmitir mensajes con un discurso arraigado en la perspectiva patriarcal tradicional, las feministas presentaron un interés por analizar la imagen y representación de la mujer en los aspectos narrativos y visuales del cine. A raíz de estos intereses, se encontró que la mujer en el cine clásico era vista como objeto de deseo o peligro. Para contrarrestar esta cosificación y exotismo de la mujer, era necesario evitar que los espectadores masculinos vieran a las mujeres solo como espectáculos sensuales. Por ende, se empezó a mostrar a las mujeres en el cine como figuras que se desarrollaban en escenarios de transgresión contra el género. Siguiendo esta línea, según Laguarda (2006), para poder obtener estas nuevas representaciones de lo femenino, era obligatorio cuestionar y develar cómo eran las representaciones dominadas por la ideología patriarcal. Al no aceptar inmediatamente representaciones impuestas, se está reconociendo que el género no es inmutable y que está ligado con política y cultura. Así, al no descontextualizar las características de las mujeres, no se impulsaría una visión distorsionada sobre la feminidad durante los procesos de construcción de identidad individual y colectiva.

Además, los medios de comunicación presentan una paradoja notoria respecto al feminismo ya que, refuerzan sus objetivos mientras que repudian sus logros debido a la pluralidad de discursos presentes en los medios. La paradoja del feminismo en los medios ha llegado al punto que aspectos culturales femeninos se han visto afectados de tal manera que las presiones sociales de las mujeres aumentan cada vez más en lugar de disminuir. Así, los temas de agenda del feminismo como la libertad sexual, la imagen corporal y los derechos reproductivos llegan a banalizarse por exceso de exposición mientras siguen siendo tratados como temas tabúes. A pesar de las posibles discrepancias que surgen por esta paradoja, en estos tiempos se considera que el feminismo busca representar a la mujer real y, en caso no pueda hacerlo, representarla lo más real que pueda (Press, 2011). De acuerdo a Perkins et al. (2023), debido a que en esta última década el cine y la televisión han creado un entorno donde el feminismo es popular, los debates sobre una nueva ola de contenido donde las mujeres son personajes principales y creadoras pasan a primer plano. También, es recomendable evitar volver en un género al feminismo ya que se terminaría perdiendo el potencial crítico tanto de toda obra etiquetada de antemano como "feminista", así como del feminismo per se. Cabe resaltar que, el paso del feminismo de método de lectura crítica a género definido por un conjunto de rasgos específicos no es del todo malo, puesto que ahora no hay tanta resistencia a saber de él en contraste con lo que enfrentó la teoría feminista en el pasado. No obstante, unir la crítica académica feminista con la acción política presenta una dificultad en la actualidad, ya que se desea reconocer y aceptar la polisemia ambigua del feminismo mientras que se busca tener certeza de los textos del feminismo para poder relacionarlos directamente con los problemas de las mujeres en el mundo real.

Dentro del aspecto del cine, una particularidad de las películas con enfoques feministas de la década pasada fue el doble enredo, que invitaba a repensar el empoderamiento en relación a temas específicos propios de cada narrativa. Sin embargo, al final de estas narrativas aparecía un ente salvador quien evitaba que el empoderamiento se diera satisfactoriamente, dándole soluciones a las inconformidades iniciales de los personajes femeninos. En muchos desenlaces de estas narrativas, se hacía regresar a las mujeres al canon regido por deseos heteronormativos, modificando sus nuevas posibilidades en base a sus características sociodemográficas (Sinwell, 2023). En contraste a esto, Brüning (2021) plantea que surgen representaciones femeninas donde el discurso del feminismo y empoderamiento se mezclan con la ira femenina, respuesta directa a las formas de opresión y discriminación experimentadas por las mujeres a lo largo de la historia. La ira femenina se presenta como una fuerza que fomenta la solidaridad entre mujeres e inspira la acción feminista, resaltando en paralelo las complejidades de raza, género y poder dentro de narrativas donde estos temas terminan intersecando en las representaciones de los personajes. Asimismo, la venganza se ha vuelto en parte esencial de la visibilidad feminista en los medios, sirviendo como clímax del empoderamiento femenino al superar obstáculos patriarcales creados alrededor de la sexualidad femenina. Por otro lado, también se aborda el tema de la solidaridad, oponiéndose a las representaciones femeninas pasadas donde se ponían a competir a las mujeres entre sí creando dinámicas de adversidad, optando esta vez por representar una sororidad extendida guiada por una naturaleza de empoderamiento y apoyo.

Siguiendo esta línea, tres de los principales temas del feminismo contemporáneo que serán relevantes para la presente investigación son el empoderamiento, la multiculturalidad y la sororidad. Según Çinar (2018), el empoderamiento femenino es el proceso mediante el cual las

mujeres adquieren la capacidad de tomar decisiones trascendentales en sus vidas, enfocándose en utilizar dicho poder para el cambio. Respecto a la multiculturalidad, Hernández (2007) afirma que es la existencia de varios grupos culturales en un mismo contexto, que también reconoce y afirma la diversidad cultural como una realidad efectiva, no solo como una idea o propuesta. Finalmente, cuando se trata de sororidad, Diez (2020) afirma que es una forma de organización entre mujeres para intercambiar experiencias que conduzcan a su resignificación, generando cambios gracias a los vínculos que se forman entre ellas.

La importancia de considerar estos tres ejes principales radica en que su articulación nos permitirá analizar el papel del feminismo contemporáneo en el proceso de construcción de la imagen de protagonistas y antagonistas femeninas en las adaptaciones live-action de Disney lanzadas en el periodo 2020-2021. Además, dichos personajes estarían funcionando como representaciones femeninas que, al trabajar junto a narrativas específicas, generarán debates en la audiencia en caso de que dichas representaciones se basen en estereotipos negativos, ya que los medios dejaron de ser exclusivamente para el entretenimiento. Por otra parte, los medios de comunicación han mostrado un cambio hacia una representación de los personajes femeninos bajo una luz diferente, aunque este cambio no ha venido sin quejas de un sector tradicional que se niega a ver a las mujeres como algo más que objetos de deseo o figuras que deberían limitarse a los espacios domésticos. Finalmente, la presente investigación considerará cómo las protagonistas y antagonistas femeninas son retratadas como personajes y cómo sus acciones y los recursos audiovisuales utilizados para acompañarlas han contribuido a sus representaciones bajo la mirada del feminismo contemporáneo.

4. Diseño Metodológico

El enfoque de la investigación será cualitativo. De acuerdo a Hernández-Sampieri (2018), a diferencia del enfoque cuantitativo que sigue una secuencia lineal y predefinida, el enfoque cualitativo se mueve de manera irregular entre los hechos y su interpretación, adaptándose a nuevos descubrimientos y enfoques emergentes que puedan surgir durante el análisis. Gracias a este dinamismo, tanto las preguntas de investigación como las hipótesis pueden desarrollarse y ajustarse, siendo necesario para poder capturar matices y narrativas complejas de las representaciones femeninas en las adaptaciones live-action de Disney en el periodo 2020-2021. Esta flexibilidad permite una comprensión más rica y matizada de los significados culturales y sociales que se encuentren, y revela la relación dinámica entre las imágenes cinematográficas y las normas sociales. Respecto al alcance de la investigación, se opta por el correlacional ya que permite evaluar y predecir cómo se comportan ciertas variables relacionadas con estas representaciones de la imagen femenina. El beneficio de una investigación con alcance correlacional yace en su capacidad para determinar el grado de vinculación entre diferentes variables, como la subversión de los estereotipos de género y las actitudes de protagonistas y antagonistas femeninas en las películas usadas para la presente investigación. Además, usar un alcance correlacional permite incluir varios pares de evaluaciones en una sola investigación, proporcionando una visión más completa y multifacética de cómo diferentes aspectos del cine influyen e interactúan con la construcción de la imagen femenina.

De la misma manera, se usará el análisis de contenido como método de investigación ya que permite recolectar información sobre los mensajes presentados en las adaptaciones live-action de forma directa y sin obstrucciones, pudiendo revelar patrones y tendencias de la representación

femenina influenciada por el feminismo contemporáneo. Este método también se adapta a los eventos tal cual ocurren, pudiendo analizar cómo se construye la imagen de la mujer en los determinados contextos de ambas películas sin influir en los datos. Además, el análisis de contenido permite manejar grandes volúmenes de datos, facilitando la identificación y comprensión profunda de los cambios que atraviesan las protagonistas y antagonistas a lo largo de sus historias en respuesta a cambios sociales (Hernández-Sampieri y Mendoza, 2018). Durante la pandemia de Covid-19 que ocurrió en los años 2020 y 2021, Disney solo lanzó una adaptación live-action por año en comparación con el año 2019 cuando lanzó tres adaptaciones live-action: *Dumbo*, *Aladín* y *El Rey León*. Las dos películas estrenadas en pandemia, *Mulán* en 2020 y *Cruella* en 2021 tienen como principal similitud que tanto sus protagonistas como antagonistas eran mujeres y sus historias adoptaron un enfoque feminista más contemporáneo en comparación con sus versiones animadas originales. Asimismo, ambas fueron consideradas como objetos de estudio porque también marcaron el inicio de una nueva década de adaptaciones live-action de Disney donde la representación se convirtió en un factor más importante que la fidelidad a sus películas animadas originales.

Por ende, la presente investigación se centrará en las dos protagonistas y en las dos antagonistas de ambos productos live-action: Hua Mulán y Cruella de Vil por el lado protagónico y, Xianniang y la Baronesa Von Hellman del lado antagónico. Para parte del análisis de contenido, se elegirán tres escenas por acto para cada una de los cuatro personajes. De esta manera, la investigación se centrará en momentos clave donde las protagonistas y antagonistas representan categorías del feminismo contemporáneo durante los actos de planteamiento, desarrollo y desenlace de las adaptaciones, considerando también la evolución que atraviesan los personajes femeninos desde

su estado inicial hasta su estado plenamente realizado al final de las películas. Siguiendo estas consideraciones, se eligieron once escenas. Las escenas elegidas para Mulán son: Su cita con la casamentera en el primer acto, su regreso al campo de batalla como mujer en el segundo acto y, su llegada a palacio durante la última emboscada de los rouran en el tercer acto. Las escenas elegidas para Xianniang son: Su encuentro con el emperador fingiendo ser un soldado sobreviviente de una masacre en el primer acto, su encuentro con Mulán después de que es expulsada del quinto batallón en el segundo acto y, su último enfrentamiento con Bori Khan en el tercer acto. Las escenas elegidas para Cruella son: Toda su experiencia en la escuela primaria en el primer acto, su reencuentro con Anita después de descubrir que la Baronesa era la verdadera culpable del asesinato de su madre en el segundo acto y, sus últimos preparativos con sus aliados para destruir a la Baronesa durante su gala benéfica en el tercer acto. Las escenas elegidas para la Baronesa son: Su llegada al Liberty de Londres tras enterarse de que su escaparate había sido cambiado en el primer acto y, su charla con Estella tras la finalización de la pieza principal para la pasarela de primavera en el segundo acto. La Baronesa no tendrá una tercera escena para incluir en el análisis porque, si bien tiene escenas relevantes desde el punto de vista del personaje, no tiene escenas que se alineen con el feminismo contemporáneo.

Al ser una investigación basada en la construcción de la imagen de la mujer según el feminismo contemporáneo, se empleará tres tipos de matrices de análisis de contenido:

La matriz de representación de personajes se centrará en las dimensiones físicas, sociales y psicológicas de cada personaje y cómo afecta su representación desde la perspectiva del feminismo

contemporáneo. Algunos aspectos que se considerarán son sus apariencias, relaciones interpersonales y antecedentes en función de sus respectivas películas.

Matriz de representación del personaje		
Personaje		
Dimensiones	Atributos del personaje	
Dimensión Física	Cuerpo	
	Rostro	
	Vestimenta	
	Capacidades físicas	
Dimensión Social	Relación con su comunidad	
	Relación familiar	
	Relación con sus pares	
Dimensión Psicológica	Experiencias pasadas	
	Personalidad	
	Metas y aspiraciones	

Antes de presentar la matriz de representación del feminismo por acciones del personaje, es necesario presentar las categorías del feminismo contemporáneo en una matriz introductoria: Empoderamiento, Multiculturalidad y Sororidad. Esta matriz incluye las definiciones e indicadores que se utilizarán para analizar las acciones de las dos protagonistas y antagonistas en la presente investigación.

Categorías del feminismo contemporáneo	Definición	Indicadores
Empoderamiento	Proceso mediante el cual las mujeres adquieren la capacidad de tomar decisiones trascendentales en sus vidas, enfocándose en utilizar dicho poder para el cambio (Çinar, 2018).	<ul style="list-style-type: none"> • Desafío a los estereotipos de género • Demostración de resiliencia y proactividad en situaciones desafiantes
Multiculturalidad	Existencia de varios grupos culturales en un mismo contexto, que también reconoce y afirma la diversidad cultural como una realidad efectiva, no solo como una idea o propuesta (Hernández, 2007).	<ul style="list-style-type: none"> • Crítica al modelo hegemónico femenino • Reconocimiento de las feminidades de diferentes culturas
Sororidad	Forma de organización entre mujeres para intercambiar experiencias que conduzcan a su resignificación, generando cambios gracias a los vínculos que se forman entre ellas (Diez, 2020).	<ul style="list-style-type: none"> • Compañerismo entre mujeres de su edad • Mentoría de mujeres mayores

La matriz de representación del feminismo por acciones del personaje se centrará en la evolución de cada personaje en los tres actos de sus películas y cómo sus acciones en cada una de ellas se relacionan con los ejes del feminismo contemporáneo: empoderamiento, multiculturalidad y sororidad. Además, se considerarán las motivaciones que llevan a los personajes a cometer estas acciones y las consecuencias en terceros.

Matriz de representación del feminismo por acciones del personaje (Acto X / Escena Y)			
Personaje			
Evolución del personaje a lo largo del primer acto			
Categorías del feminismo contemporáneo	Acciones	Motivaciones	Consecuencias de las acciones
Empoderamiento			
Multiculturalidad			
Sororidad			

La matriz de estética audiovisual por escena se centrará en cómo los recursos audiovisuales que acompañan a los personajes en escenas clave de los tres actos inciden en su representación a partir de las ideas del feminismo contemporáneo. Los aspectos que se considerarán son la escenografía, iluminación, composición de planos y códigos sonoros.

Matriz de estética audiovisual por escena (Acto X / Escena Y)	
Personaje	
Escena	
Descripción de escena	
Elementos de la estética audiovisual	Descripción
Decorados y escenario	
Iluminación	
Composición del plano	
Códigos sonoros	

5. Análisis de Resultados

Dado que la cosificación femenina se ha reducido en los medios durante la última década, la representación femenina tiende a ser más realista, mostrando que las mujeres ya no están asociadas solo con la belleza y las tareas del hogar. Teniendo en cuenta lo mencionado por Mendes y Carter (2008), las mujeres están siendo representadas como individuos tan capaces como los hombres y también pueden lograr sus metas individuales que no gravitan en torno al matrimonio o la maternidad. Al mismo tiempo, según Ramón (2015), Disney se ha ido adaptando a los nuevos significados y representaciones sociales que rodean a la mujer. En línea con lo mencionado con Ramón, la búsqueda de crear personajes femeninos dinámicos y activos está en línea con el imaginario occidental contemporáneo donde, a pesar de que la causa sea utilizada con fines capitalistas, estas nuevas representaciones se convertirán en símbolos que servirán de inspiración para las masas.

Feminismo contemporáneo y construcción de la imagen de la mujer en las películas Mulán y Cruella

Habiendo analizado los datos recopilados de las matrices planteadas durante la metodología, podemos determinar que el feminismo contemporáneo efectivamente contribuye a la construcción de protagonistas femeninas en las películas live-action de Disney realizadas durante el período 2020-2021 como mujeres que desafían los estándares sociales femeninos, encontrando el éxito a través del empoderamiento y la autoaceptación. Sin embargo, cuando se trata de las antagonistas femeninas en este tipo de películas, se puede ver que también están en conflicto con los estándares femeninos tradicionales, no encontrando necesariamente su derrota debido al patriarcado tal como se planteó durante la presente hipótesis de investigación.

En el caso de las protagonistas, se muestran como figuras que se desenvuelven en escenarios de transgresión a la estructura tradicional de género, logrando ambas la reestructuración de sus respectivas estructuras. Siguiendo la perspectiva de Parrondo (1995), Disney ha construido tanto a Mulán como a Cruella como mujeres que no serían percibidas como espectáculos sensuales por el público, rompiendo con los procesos previos de cosificación y exotismo hacia los personajes femeninos realizados en el cine clásico y la clasificación de las mujeres como objetos de deseo o de peligro. Si bien es cierto que Cruella podría ser considerada como un personaje peligroso por algunas de sus acciones, su representación comienza siendo mayoritariamente positiva ya que se la presenta como alguien con un pasado trágico que quiere ser diseñadora de moda, dispuesta a empezar desde abajo para seguir sus sueños y comportándose a veces de manera hostil con las personas que no la tratan con respeto. Mulán, por otro lado, no tiene este problema ya que es representada como una aspirante a guerrera que va activamente en contra de la estructura tradicional de género de la China imperial, siendo una mujer que tiene un chi fuerte digno de un guerrero que no puede usar simplemente porque no es bien visto cuando las mujeres lo usan, llegando al punto de ser llamadas brujas por hacerlo.

Desde el primer acto, Mulán comienza a desafiar los estereotipos de género de la China imperial, siendo el más relevante el no encajar con las cualidades esperadas de una buena esposa cuando visita a la casamentera. Tras no cumplir con las expectativas de la casamentera, Mulán deshonor a su familia, pero en lugar de lamentarse y dejar que su padre muera mientras va a la guerra para recuperar el honor familiar, decide ocupar su lugar fingiendo ser un hombre. Durante el segundo acto, Mulán recibe elogios por sus habilidades con el chi, pero lucha por mantener la mentira,

notando que se está saliendo de control que incluso su comandante quiere que "él" se case con su hija. La dicotomía de Mulán entre seguir usando su chi como guerrero masculino o decir la verdad sobre su identidad femenina llega a su punto de ruptura cuando Mulán se enfrenta a Xianniang, descubriendo que la mentira está corrompiendo su chi. Mulán se da cuenta entonces de que, si quiere honrar lo que es ser un verdadero guerrero, tiene que revelar la verdad, incluso si le cuesta la vida si no muere en el campo de batalla. Durante el tercer acto, Mulán se convierte en la primera mujer guerrera del ejército chino, a la que se le asigna una tropa para rescatar al emperador, ya que, incluso si mintió y técnicamente deshonoró a todos, su lealtad y valor no podrían cuestionarse. Con el apoyo de sus compañeros, Mulán llega sola al palacio mientras ellos se quedan atrás luchando contra el ejército enemigo, y luego se apresura a rescatar al emperador una vez que Xianniang sugiere que todavía está vivo, guiándola hasta donde Khan lo tiene.

Según Brooks y Hébet (2006), los personajes femeninos asiáticos solían apoyarse en estereotipos, señalando que era crucial que los medios dejaran atrás representaciones que deshumanizaban a este grupo de mujeres, deteniendo las posibilidades de los autores de hacer que estos personajes cayeran en el exotismo al ser parte de una minoría minúscula en comparación con otras. Contrario a los estereotipos que propusieron, Mulán no encaja en el estereotipo de la dama dragón ya que es fuerte pero no insensible ni involucrada en el crimen. Asimismo, Mulán tampoco encaja en el estereotipo de la flor de loto ya que, aunque podría ser considerada sumisa durante parte del primer acto ya que reprimió su chi y estaba dispuesta a casarse a petición de su padre, no termina actuando así durante toda la película ni se convierte en el interés romántico de un personaje masculino blanco. Si bien se da a entender que existe una ligera posibilidad de un romance con el personaje de Honghui durante el tercer acto después de dejar el palacio para regresar a su aldea, Mulán no

abandona su autonomía para servirlo de inmediato como lo haría normalmente un personaje que encaja con el estereotipo de la flor de loto, poniendo sus deseos y planes por encima de una relación romántica y reanudando su viaje para regresar con su familia.

En cuanto a Cruella, durante el primer acto, es discriminada desde que era una bebé debido a su poliosis, lo que hace que se aleje de las expectativas tradicionales de una niña blanca en la Inglaterra de los años 60, actuando con rudeza en contraste con otras niñas e incluso llegando a altercados físicos. Debido a ser discriminada, Cruella empatiza con individuos que podrían ser considerados parias sociales, haciéndose amiga de una niña negra en la escuela defendiéndola también de los ataques de los bravucones y, después del fallecimiento de su madre, uniéndose a dos pandillas de jóvenes ladrones y viviendo juntos como amigos hasta la edad adulta. Durante el segundo acto, Cruella asume una identidad más segura y despiadada hasta cierto punto, actuando y expresándose con aplomo en contraste con sus interacciones anteriores más amigables y relajadas con sus amigos. Mientras continúa trabajando para la Baronesa mientras la sabotea, Cruella finalmente se da cuenta de que su jefa solo se preocupa por ella misma, teniendo que seguir fingiendo para que sus planes para arruinarla tengan éxito. El clímax de estas interacciones llega cuando la Baronesa descubre el escondite de Cruella, fingiendo toda una escena del crimen donde Cruella moriría quemada por las manos de Horacio y Gaspar, haciéndola reflexionar sobre sus acciones mientras comienza a perder el conocimiento por inhalar humo. Durante el tercer acto, Cruella tiene una crisis tras descubrir que toda su vida fue una mentira, lo que finalmente la hace comprender algunas acciones de su difunta "madre" pero al mismo tiempo la hace sincerarse a sí misma que fue incapaz de ser completamente buena, perdonándola y prometiéndole que siempre la amará. Cruella reconoce que sus acciones fueron irrespetuosas y se disculpa genuinamente por

ellas, especialmente con Horacio y Gaspar ya que, a pesar de que siempre la han ayudado, Cruella los trató horriblemente cuando decidió enfocarse solo en destruir a la Baronesa. Demostrando que ha cambiado para mejor, Cruella ofrece a todos sus aliados la posibilidad de volver a trabajar con ella, pero esta vez tratándolos como piezas clave para el éxito del plan y sin obligarlos a hacer cosas con las que no están de acuerdo. Cruella delega así tareas en función de las respectivas áreas de especialización de cada uno de sus aliados y les garantiza buenas condiciones de trabajo, lo que se traduce en el éxito de su plan.

Grossberg (2003) enuncia que las identidades son variables, llegando al punto de tener múltiples identidades conectadas entre sí a través de las interacciones de prácticas sociales que se superponen, se entrecruzan o se enfrentan entre sí. En el caso de Cruella, su multiplicidad de identidades contradice el primer modelo de producción de la constitución de la identidad, alineándose más con el segundo modelo ya que las identidades no estarían completamente constituidas. Además, las múltiples identidades de Cruella no provienen de una misma experiencia universal ya que, a diferencia de otras personas, ella fue enviada a matar por su propia madre, luego fue criada por otra mujer mientras sufría discriminación por su cabello y, cuando su "madre" fue asesinada, tuvo que unirse a una pandilla con otros jóvenes ladrones. Si bien es cierto que la existencia de las personalidades de Estella y Cruella proviene de la búsqueda de autenticidad de una misma persona, la constitución de sus identidades no rechaza la adopción de mensajes no positivos ya que Cruella deja que la venganza tome control de ella una vez que descubre que la Baronesa mató a su madre.

En cuanto a los antagonistas, los tópicos y estereotipos utilizados para identificar a los personajes buenos de los malos han disminuido, haciendo que la distinción de los roles de los personajes en cuanto al diseño no sea tan obvia si no está acompañada por la narrativa u otros elementos estéticos audiovisuales. Siguiendo la tipología de antagonistas de Jiménez (2010), existen cinco tropos según el ejercicio de la villanía que se pueden asociar a los antagonistas de ambas películas. En el caso de Xianniang, se la podría catalogar como una bruja, ya que realiza malas acciones a través de la magia, y como una caída ya que comenzó siendo una buena persona, pero terminó cayendo al lado del mal. El tropo de caída le sienta especialmente bien a Xianniang ya que los personajes clasificados en este tropo ocasionalmente vuelven al buen camino, siendo su caso gracias a la intervención de Mulán. En el caso de la Baronesa, se la podría catalogar como una megalómana, ya que sus delirios de grandeza la llevan a hacer el mal, y como una psicópata, ya que se la podría considerar demencial al cometer crímenes, siendo el asesinato el más recurrente. Sin embargo, el tropo que le sienta mejor a la Baronesa es el tiburón, ya que es una mujer ambiciosa y sin escrúpulos cuyos negocios no están relacionados con actividades criminales, aunque, se aprovecha de su posición como cuando soborna a la policía, confiesa arruinar las reputaciones de sus rivales o maltrata a sus empleados.

En el caso de Xianniang, de acuerdo a lo propuesto por Branchadell (2020), se la representa como una mujer poderosa, al estilo de una villana clásica de Disney, durante su primera aparición en pantalla. Sin embargo, una vez que se descubre que Xianniang es considerada como alguien inferior por Bori Khan, el principal antagonista de la película, la posible representación del empoderamiento cambia ya que, a pesar de los maltratos, sigue sirviéndole. Si bien es cierto que los poderes y habilidades de combate de Xianniang se establecen desde el principio cuando posee

el cuerpo de un comerciante errante y luego participa en la masacre de una guarnición, el constante menosprecio de sus acciones tanto por parte de los jefes rouranos como de la corte real china demuestra que el empoderamiento no es una cualidad innata de las mujeres durante el contexto de la película. Por otro lado, Xianniang encaja de una forma u otra en ambos criterios de origen maligno, siendo la principal causante las injusticias sufridas por las acciones de los hombres e, indirectamente, el no encajar con los estándares de belleza de una sociedad machista. En la película *Mulán*, la China Imperial está estructurada de tal manera que las mujeres no pueden usar el chi ya que este poder es exclusivo de los hombres que luego se convertirán en guerreros, por lo que, si una mujer se atreve a usar el chi, la sociedad tiene que sancionarla y castigarla ya que estaría cometiendo brujería. Durante el segundo acto, Xianniang le dice a Mulán que quería tomar un camino honorable, pero no pudo hacerlo ya que dejó de tener un sistema de apoyo para no darse por vencida en el uso de su chi, lo que provocó que fuera exiliada cuando era una mujer joven y la llevó a resentirse tanto con el imperio que se une a alguien que planea derrocarlo para demostrar que las mujeres pueden ser guerreras, usar el chi y ser respetadas. Los deseos de Xianniang, si bien no fueron cumplidos directamente por ella, terminaron siendo cumplidos gracias a Mulán, quien también convence a Xianniang de dejar de depender de Khan y le hace darse cuenta de que no es tarde para tomar un camino honorable en la vida. Debido a esta interacción, Xianniang finalmente logra reclamar su empoderamiento durante el tercer acto, liberándose de la influencia de Khan y dejándose de servirle, poniéndose a sí misma y a su dignidad por encima del resto y sacrificándose por Mulán ya que sabe que ella puede generar un cambio social significativo.

Siguiendo la idea de que las características positivas para las mujeres dejaron de estar asociadas a estereotipos negativos, el empoderamiento femenino y el distanciamiento con las estructuras

clásicas del hogar se hacen más comunes para los personajes femeninos en general, encajando la Baronesa en ambas características. Sin embargo, Maeda (2011) señala que los personajes femeninos antagónicos carecen de un razonamiento realista para su maldad, mientras que sus contrapartes masculinas tienen antecedentes y razonamientos elaborados para convertirse en antagonistas. En el caso de Xianniang, este argumento no se sostiene ya que tanto ella como Bori Khan tienen razones para ser antagonistas, siendo el razonamiento de Khan la venganza después de que el emperador matara a su padre, pero aparte de una breve mención, nunca se elabora, mientras que Xianniang tiene el problema del uso del chi y la segregación de las brujas. No obstante, la Baronesa en realidad encaja en el argumento ya que no hay una razón detallada para sus acciones ni personalidad, solo una mención de su mayordomo durante el tercer acto de que "ella era una verdadera narcisista" en comparación con su esposo, que era un hombre dulce y gentil. Ni cuando es ella la encargada de contar su versión de los hechos revela sus motivos, diciéndole a Cruella durante su último enfrentamiento en la gala benéfica en el tercer acto de la película que mandar a matarla cuando era una bebé fue un error solo para poder hacer creer a su hija que se había redimido, acercarse para darle un abrazo y luego empujarla por un acantilado. Aunque, un aspecto que se pone del lado de la propuesta de Maeda son los enfrentamientos directos entre protagonistas y antagonistas, sobre todo en el caso de Cruella y la Baronesa ya que tienen más en comparación con Mulán y Xianniang, siendo los que sucedieron durante el segundo y tercer acto los puntos de mayor tensión de la película respectivamente. Anteriormente, estos enfrentamientos involucrarían a un personaje masculino que haría el papel de salvador del personaje femenino que mataría al antagonista y luego obtendría un final feliz, pero en ningún momento la Baronesa ni Xianniang tienen una batalla contra Horacio o Gaspar ni Honghui respectivamente, solo contra sus contrapartes protagonistas.

Finalmente, tanto protagonistas como antagonistas comienzan a cambiar las ideas de doble enredo donde el empoderamiento femenino de los personajes no vuelve al status quo durante los actos finales en comparación con las películas con un enfoque feminista de la década pasada. En el caso de Mulán, el emperador podría haber sido considerado la entidad salvadora que detendría el empoderamiento de Mulán, pero Mulán rechaza inicialmente su oferta de convertirse en parte de su guardia real, priorizando su regreso a casa para poder reencontrarse con su familia y reinstaurar el honor familiar que estuvo buscando desde el primer acto. Es solo cuando cumple su objetivo de recuperar el honor de su familia que Mulán reconsidera la oferta del emperador, no revelando su decisión en la película, pero muy probablemente aceptando ya que sería el mayor honor para un guerrero sin importar su género. En el caso de Xianniang, en realidad no hay un salvador que le impida alcanzar su empoderamiento, por el contrario, Mulán la ayuda para que lo consiga después de haber sido oprimida para servirle a Bori Khan. Si bien se podría pensar que, a partir de lo que propuso Sinwell (2023), Khan podría ser una especie de salvador para Xianniang ya que la “ayudó” en su momento de necesidad, él es la principal razón por la que no pudo lograr su empoderamiento hasta que conoció a Mulán. Khan nunca trajo soluciones reales a los problemas iniciales de Xianniang, solo se aprovechó de sus inseguridades y deseos de finalmente ser respetada. En el caso de Cruella, tampoco hay un salvador ya que Gaspar, quien podría haber sido uno, no cambia significativamente las decisiones de Cruella ya que su objetivo de matar a la Baronesa que la guió durante el segundo acto cambia por decisión propia a simplemente enviarla a prisión. Al mismo tiempo, es por la propia planificación de Cruella que Artie hace pantalones con paracaídas para evitar que muera por daño de caída, que Horacio la rescata del agua para evitar que muera ahogada o de hipotermia y, que Gaspar y John reúnan a todos los invitados afuera para ver a la Baronesa

empujar a Estella por el acantilado. De esta manera, Cruella al igual que Mulán se da sus propias soluciones a sus inconformidades iniciales, encontrando su empoderamiento a medida que se aceptan a sí mismas. En el caso de la Baronesa, no hay un proceso de doble enredo propiamente dicho, ya que se la presenta desde el principio como un personaje ya empoderado, mostrando constantemente que ella suele ser quien da las órdenes para que sus planes se cumplan. La salvadora de la Baronesa es técnicamente ella misma, ya que busca constantemente encontrar soluciones a los problemas que encuentra, incluso si dichas soluciones no son ni morales ni éticas y no es ella quien las aplica directamente. Sin embargo, al mismo tiempo, no sería del todo correcto afirmar el argumento del salvador, ya que, al realizar estas acciones, la Baronesa se mantiene dentro del mismo canon inicial donde persiste su deseo de poder debido a su ambición narcisista, siendo esta la razón por la que termina perdiendo su empoderamiento gracias a la venganza de su hija.

Acciones, actitudes y construcción de la imagen de la mujer en las películas Mulán y Cruella

En cuanto a las acciones y actitudes y su relación con la construcción de la imagen de la mujer, las de las protagonistas suelen estar ligadas a la resiliencia, la autosuficiencia y la determinación, brindando una representación positiva del feminismo contemporáneo. Ahora bien, en lo que respecta a las antagonistas, no necesariamente se las retrata con actitudes o acciones que podrían considerarse opresivas y que refuerzan estereotipos regresivos. De hecho, ambas antagonistas también presentan características positivas en algunas escenas, mostrando que, a pesar de estar en conflicto con el personaje principal de la narrativa, también tienen motivaciones similares a ellas, ya que todas son mujeres que quieren ser respetadas. Desde el punto de vista del feminismo contemporáneo, escenas donde el empoderamiento, la multiculturalidad y la sororidad son

relevantes tanto en protagonistas como antagonistas para mostrar que los medios están dejando atrás sus representaciones estereotipadas centradas en la mirada masculina.

Como mencionan Perreault et al. (2016), las representaciones de género problemáticas a menudo reforzaban los supuestos de género en los que las mujeres actuaban de manera hostil y controlaban a los hombres a través de la sexualidad o, de manera benévola, se mostraban débiles y necesitadas de la ayuda de los hombres en todo momento. Para contrarrestar estas visiones estereotipadas, fue necesario recurrir a representaciones de la femineidad en las que las narrativas superaban las abismales brechas de género, beneficiándose de la introducción del feminismo en los medios de comunicación para convertirse en espacios más seguros para las mujeres. Bajo esta nueva perspectiva que no busca complacer a un público predominantemente masculino, personajes como Mulán o Xianniang muestran su resiliencia y determinación para convertirse en guerreras respetadas a pesar del tabú de que las mujeres que manejan chi son brujas. En el caso de Mulán, desafía constantemente los estereotipos de género en busca de su empoderamiento cuando intenta activamente rescatar el juego de té volador durante su cita con la casamentera a pesar de que esa no es una buena cualidad de esposa, cuando se enfrenta sola al ejército rourano y sale vencedora o, cuando no le importan las reglas de género del imperio y se presenta ante el emperador como parte del quinto batallón. En el caso de Xianniang, su inconformidad con las expectativas de género se hace presente cuando interrumpe al canciller real para hablar directamente con el emperador chino o cuando acepta que ya es una guerrera, aunque ni los chinos ni los rouranos la consideren así, alcanzando en el tercer acto su pleno empoderamiento cuando se enfrenta a Khan y se niega a seguir sirviéndole y a que le falten el respeto.

Por otro lado, en la actualidad hay un auge de representaciones femeninas donde el discurso feminista se mezcla con la ira femenina, llegando a instancias donde la venganza se convierte en el clímax del empoderamiento femenino. Como afirma Brüning (2021), surge como resultado de la opresión y discriminación hacia las mujeres y se presenta como una fuerza que fomenta la solidaridad entre mujeres y resalta las complejidades de raza, género y poder, al contrario de representaciones anteriores donde las mujeres eran puestas unas contra otras y el foco principal solo recaía en las mujeres blancas privilegiadas. Con estos aspectos en consideración, tanto la ira femenina de Xianniang como la de Cruella provienen de haber sufrido discriminación desde pequeñas debido al chi de Xianniang y al cabello de Cruella respectivamente. Además, ambos personajes consideran que la venganza es necesaria para sentirse realizadas ya que Xianniang quiere vengarse del imperio que creó las ideas de que las mujeres que usan chi son brujas y deben ser exiliadas y, Cruella quiere vengarse de su madre ya que la Baronesa la mató y básicamente le arrebató una crianza adecuada. A pesar de no tener una hermana inmediata como Mulán, Xianniang y Cruella tienen interacciones que se alinean con otros personajes femeninos que se alinean con el aspecto de la sororidad, donde Xianniang le ofrece a Mulán unirse a ella para que puedan volverse más fuertes y encontrar un lugar juntas y donde Cruella se hace amiga de Anita a pesar de ser una niña negra a quien Cruella estaba dispuesta a defender de ataques de bravucones.

Por otro lado, los personajes, especialmente los protagonistas, se vuelven “verdaderos” y cercanos a la audiencia debido a sus propias actitudes, las cuales se descubren a lo largo de la narrativa gracias a las acciones que toman para lograr sus objetivos. Según Atarama et al. (2017), el tercer acto es relevante para el viaje de los protagonistas ya que es aquí donde se descubre si lograrán sus objetivos luego de enfrentarse a la principal fuerza opositora, siendo acompañado por una

transformación explícita experimentada por el personaje. En el caso de Mulán y Cruella, todas las nociones propuestas suceden ya que se enfrentan directamente al antagonista principal de su narrativa y al final terminan saliendo victoriosas. Aparte de su batalla con Bori Khan para salvar al emperador en el desenlace de su narrativa, Mulán presencia el sacrificio de Xianniang para evitar que Khan la matase, siendo el último pedido de la guerrera que Mulán tomase su lugar. Si bien es cierto que Mulán fue presentada inicialmente como una niña talentosa con potencial suficiente para convertirse en guerrera, la sociedad le impidió nutrir su chi ya que no era bien visto y la obligó a suprimirlo para continuar con su papel destinado de esposa y futura madre. Sin embargo, en el tercer acto, Mulán finalmente se convierte en una guerrera completa que ya no necesita esconder su chi, y recibe el honor de ser la primera mujer en guiar una tropa con la tarea más importante hasta el momento en el ejército chino, que es rescatar al emperador. Mulán se convierte en una persona respetada en China, ya que no tiene que seguir la tradición, ya que ha demostrado que las mujeres pueden hacer más que centrarse en el hogar y pueden honrar a sus familias de más maneras aparte del matrimonio. En el tercer acto de su película, Cruella tiene su enfrentamiento final con la Baronesa, presentándose como Estella debido a que descubrió que es su hija y única heredera de la fortuna de su padre. Comparando la versión infantil de Estella con la última donde consolida ambas identidades bajo el nombre de Cruella de Vil, se ve que el proceso de autoaceptación de Cruella le llevó mucho tiempo porque tuvo que enmendarse con su pasado real para recién poder acercarse a un empoderamiento propiamente dicho. Pasar de reprimir su naturaleza "malvada" para honrar la memoria de su supuesta madre a descubrir que su verdadera madre envió a alguien para matarla da una razón para que el clímax de Cruella siga siendo la venganza, con la excepción de que a diferencia de la Baronesa no caerá en la inmoralidad y la matará, optando por hacer que la arresten y recuperar al mismo tiempo lo que le pertenecía por derecho.

Desde la perspectiva de los protagonistas, ellos son los encargados de guiar a la audiencia y a otros personajes a lo largo de la historia. Tradicionalmente, los protagonistas son retratados como buenos individuos, pero según Saavedra (2018), está en aumento una tendencia de protagonistas con brújulas morales no del todo positivas. Si bien podríamos etiquetar inmediatamente a Mulán como una protagonista que se ajusta a la concepción clásica de un héroe, Cruella encaja más con la idea de una protagonista rebelde que va en contra del sistema. Sin embargo, es importante señalar que Mulán no es un tropo exacto del héroe clásico, ya que una parte considerable de su viaje heroico está acompañado de una mentira activa, siendo que ella es una mujer que finge ser un hombre. Dicha mentira se hace más grande a medida que avanza el segundo acto, sirviendo como contraargumento en el tercer acto para que el comandante de Mulán no crea inmediatamente en ella y en lo que dice. Sin embargo, a pesar de no ser completamente honesta durante la narrativa, a Mulán se le brinda una segunda oportunidad, ya que sus otros valores como la lealtad no pueden ser cuestionados. Ahora bien, en lo que respecta a Cruella, su representación inicial como una criminal menor tras perder a su madre sirve como indicador de que su historia no sigue el tropo clásico de protagonista bueno, siendo parte de un sector social que va en contra del sistema tradicional. Cruella pasa de estar emocionada y dispuesta a trabajar para la Baronesa y el sistema que representa a sabotear dicho sistema en busca de justicia desde dentro del mismo, sirviendo también como medio para pasar de su versión de Estella Miller que seguía reprimiendo actitudes para encajar en la sociedad a su versión como Cruella de Vil, que ha reunido los aspectos más relevantes de ambas identidades y finalmente ha conseguido su empoderamiento sin ignorar aspectos de multiculturalidad y sororidad como lo haría la Baronesa.

Desde la perspectiva de los antagonistas, es común hoy en día que tengan peleas internas con respecto a sus acciones y su consideración de si son buenas o malas, tal como sucede con los protagonistas. Esta idea encaja con el personaje de Xianniang, ya que ella cuestiona su decisión de trabajar junto a los rouranos para causar la caída de China porque ni los jefes rouranos ni Bori Khan la consideran más una herramienta que una guerrera. Además, Monleón (2018) agrega que Disney tiene la particularidad de que los antagonistas de sus películas tienen destinos tan trágicos en función de las acciones que han realizado a lo largo de sus narrativas. Si bien es cierto que Xianniang obtiene su redención al guiar a la ubicación del emperador, lo que conducirá a la derrota de Khan, las acciones de Xianniang mientras servía a los rouranos se traducen en su muerte a manos de su líder. Sin embargo, en lugar de ser el objetivo original del ataque de Khan, bloquea su flecha disparada a Mulán, sacrificándose y demostrando que ha cambiado, consolidando su empoderamiento y aun tomando en cuenta su sororidad. Ahora bien, en cuanto a las acciones de la Baronesa, si bien es cierto que hace algunas que se consideran buenas como defender a Estella del manager del Liberty o sugerirle que no piense en los sentimientos de otras personas por el riesgo de suprimir su genio, ella nunca cuestiona sus acciones. Para la Baronesa, todas sus acciones están completamente justificadas sin importar si dañan a alguien como cuando termina cortando la mano de Estella con una cuchilla y en lugar de disculparse envía a sus trabajadores a buscar pigmentos que coincidan con el color de la sangre de Estella. Debido a esta actitud, la Baronesa termina perdiendo todo por mano de Cruella, en especial su reputación, sus negocios y su libertad. Como a la Baronesa no le importó manchar la reputación de sus rivales, Cruella daña su reputación a lo largo de la película hasta el punto en que la Baronesa depende de un solo evento para salvarla. Como a la Baronesa solo le importa su negocio y no le importa empatizar con nadie, Cruella reclama lo que es legítimamente suyo y toma el control de la casa de moda de la Baronesa después

de su arresto. Y cuando se trata de su libertad, Cruella opta por mostrarla como una asesina frente a sus invitados, funcionando como una venganza por cómo la Baronesa mató a su "madre" y mostrándole que, a pesar de ser su hija de sangre, Cruella no se rebajaría al nivel de su madre biológica. Una consideración a tener en cuenta con el caso de la Baronesa es que algunas representaciones específicas en antagonistas podrían causar la asociación del mal con aspectos físicos y psicológicos que no son necesariamente ciertos. Si bien la Baronesa es una mujer narcisista con tendencias psicopáticas, su edad podría considerarse como una razón para su maldad, especialmente porque no hay otros personajes femeninos mayores relevantes en la película, funcionando también como un paralelo al director de la escuela primaria que aprovechó la considerable diferencia de edad para reprender a Estella incluso si ella tenía derecho a defenderse. Curiosamente, en la película de Mulán, el personaje de la casamentera también es retratado de manera negativa, compartiendo la característica de ser una mujer mayor al igual que la Baronesa.

Finalmente, Galán (2007) señala que los personajes deben tener posturas específicas ante eventos claves que se alineen con sus diferentes atributos que los diferencian del resto. La caracterización de los personajes se construye con base en aspectos físicos, psicológicos y sociológicos, los cuales también tendrán participación en el deseo que controla las motivaciones y acciones de un personaje. Tanto en el caso de Mulán como de Xianniang, podemos señalar que el deseo de reconocimiento es el que guía sus acciones. A pesar de tener capacidades físicas superiores a las humanas como fuerza, flexibilidad, equilibrio y precisión, ambas son mujeres que no encajan en sus aldeas debido a su comportamiento "no femenino", llegando incluso a ser vistas de manera negativa por decidir utilizar su chi en algún momento de la vida. Estas malas experiencias sociales

se convirtieron en la aspiración de ser respetadas como individuos propios, queriendo perseguir la vida de una guerrera en lugar de seguir con la tradición y repetir el ciclo de una esposa. En el caso de Cruella, también podemos señalar que el reconocimiento es el deseo principal detrás de sus motivaciones y acciones, lo que se refleja especialmente en el aspecto de la vestimenta, ya que sus prendas están inspiradas en el estilo streetwear y el movimiento punk. Procedente de una infancia en la que fue discriminada por ser única, Estella encuentra su espacio seguro con Horacio y Gaspar, desarrollando su pasión por el diseño de moda con un enfoque subversivo como sus inspiraciones Galiano o Westwood. En el caso de la Baronesa, su deseo se basa en la seguridad, asociada a aspectos como su edad y su vestimenta sofisticada. Socialmente, la Baronesa es muy respetada y se siente cómoda con su estatus actual, siendo solo amenazada una vez que Cruella aparece en su vida. Además, el apego de la Baronesa a la jerarquía es realmente prominente, no teniendo miedo de despedir a sus empleados en el acto o maltratarlos cuando le plazca, como se demuestra cuando ataca con una pistola eléctrica a sus guardias y mucamas antes de su gala benéfica.

Estética audiovisual y construcción de la imagen de la mujer en las películas Mulán y Cruella

En cuanto a la estética audiovisual y su relación con la construcción de la imagen de la mujer, las protagonistas son representadas con configuraciones que refuerzan su multifacética y empoderamiento a partir de las categorías del feminismo contemporáneo, desmarcándose de su entorno donde las normas de género están claramente definidas gracias a elementos como los decorados, la iluminación, la composición del plano o los códigos sonoros. Sin embargo, las antagonistas no son representadas visualmente de maneras que reflejen su adhesión a las normas patriarcales. Por el contrario, ambas antagonistas también son mostradas audiovisualmente como individuos poderosos que desafían las normas de género al igual que las protagonistas, mostrando

que también se han beneficiado de una nueva perspectiva feminista en los medios, especialmente en el aspecto del empoderamiento. De esta manera, podemos señalar que tanto protagonistas como antagonistas habían dejado atrás la perpetuación de estereotipos de género dañinos en torno a las mujeres.

Los autores tienen infinitas posibilidades para estructurar los tratamientos auditivos que acompañarán sus narrativas, señalando que cada configuración transmitirá un significado y sensación diferente a la audiencia sobre todo si son múltiples los puntos de vista que se verán. Prósper (2011) menciona que la mirada subjetiva que utilizan los autores es la que permite la empatía directa a partir de la empatía con los personajes, centrándose no solo en lo que hacen sino también en lo que sienten y creen. Un ejemplo de esta multiplicidad de significados basados en diferentes puntos de vista viene con un escenario específico que Mulán y Xianniang comparten: el palacio del emperador chino. La paleta de colores principal del palacio consiste en rojo, dorado y marrón con elementos de mármol y madera, que aparecen en el primer y tercer acto de la película en diferentes circunstancias y que conllevan diferentes significados tanto para la protagonista como para la antagonista. En el caso de Xianniang, el palacio se muestra en el primer acto cuando se presenta ante el emperador en posesión del cuerpo de un soldado que afirma ser el único sobreviviente de una masacre causada por los rouranos. En relación con la antagonista, el escenario proporciona el significado de falta de fiabilidad ya que Xianniang se encuentra cara a cara con el enemigo, que no es sabio a pesar de su apariencia ya que todavía se niega a reconocer a una mujer poderosa que usa su chi como guerrera y sigue replicando el estereotipo de la bruja. El consejo real incluso trata a las mujeres que usan chi como criminales, mostrando su renuencia a cambiar y convirtiendo a Xianniang en una amenaza a quien el emperador quiere matar por ir en contra de él

y de sus decretos reales que tienen una clara perspectiva de género donde las mujeres están por debajo de los hombres. En el caso de Mulán, el palacio se muestra en el tercer acto cuando corre al palacio para rescatar al emperador después de llegar con su tropa para detener el intento de asesinato de Khan, encontrando no al emperador en el trono sino a Xianniang. En relación a la protagonista, la escena plantea el significado de cómo la riqueza y la fuerza del imperio chino están en riesgo debido a su resistencia al cambio, estando el destino de China en manos de dos mujeres que en diferentes circunstancias habrían sido tratadas como criminales por no alinearse con sus lugares asignados en el hogar. El hecho de que una mujer sea quien venga al rescate del emperador y su dinastía demuestra que la perspectiva del imperio chino sobre las mujeres que usan chi es irracional ya que una de ellas está arriesgando su vida por un sistema donde habría sido exiliada por ir en contra de lo que se consideraba socialmente correcto.

Dentro de la estética audiovisual, hay que reconocer la existencia tanto de códigos visuales como de códigos sonoros. Rodríguez y Aguaded (2013) consideran que los códigos visuales hacen referencia a aspectos relacionados con la composición fotográfica como los colores o los planos. En el caso de Mulán, durante el primer acto, cuando tiene su cita con la casamentera, la paleta de colores predominante en el escenario se compone de marrón, rojo y verde. En cuanto a los planos, lo más utilizado en la escena son los primeros planos. La combinación de ambos elementos representa el supuesto equilibrio y el apego a la tradición a pesar de las desigualdades de género en la China imperial, especialmente en la situación de Mulán donde tuvo que reprimir algo importante para ella solo para mimetizarse con la sociedad, teniendo la oportunidad de mostrar su postura cuando una araña se acerca a su hermana o retractándose de apegarse al status quo y no hacer nada. En el caso de Xianniang, durante el segundo acto, cuando se presenta ante Mulán en

las montañas de colores, la paleta de colores predominante en el escenario se compone de rojo, blanco, gris y azul. En cuanto a los planos, lo más utilizado también son los primeros planos. La combinación de ambos elementos representa el estado emocional actual de Xianniang donde demuestra que está en aparente paz con sus decisiones de vida, pero aún está herida por su pasado, mostrando este lado vulnerable a Mulán para que se una a su lado no para servir a Khan sino para que Xianniang pueda ayudarla a hacerse más fuerte y tener un apoyo. Por otro lado, los códigos sonoros podrían clasificarse en diegéticos o no diegéticos dependiendo de si se dan dentro o fuera de la realidad representada, resaltando el papel de la banda sonora como elementos de la misma como el ritmo interactúa con las imágenes para formar un todo audiovisual. En el caso de Cruella, durante el primer acto, la escena donde vemos la experiencia de Cruella en la escuela primaria está acompañada de narraciones no diegéticas donde la versión actual de Cruella da algunos comentarios sobre ese período de su vida como cuando señala que no estaba desafiando a su madre sino al mundo. Estos diálogos a lo largo de la película hacen que el público aclare algunas cosas sobre ella, escuchando los sentimientos, pensamientos e intenciones que tenía desde una perspectiva donde Cruella ya había vivido esos momentos, como cuando menciona que para ella había una nueva etapa en su proceso de duelo: la venganza. En el caso de la Baronesa, durante el segundo acto, cuando invita a Estella a tomar algo después de terminar la pieza principal de la colección de primavera, la banda sonora está presente de forma diegética ya que, en el contexto del restaurante, la música proviene del estéreo de éste. Además, las canciones tradicionales y pop que se escuchan de fondo en la escena representan la aprensión de la Baronesa de no dejarse controlar ni por sus emociones ni por las de otras personas, pero al mismo tiempo poder reconocer el talento de otras personas a pesar de que trabajen para ella.

Para complementar las propuestas de los autores previamente mencionados en torno a la estética audiovisual, Rose (2016) indica algunos aspectos claves de la misma como los colores, donde no solo sus tonos, saturaciones y valores enfatizan elementos en las escenas, sino que, al igual que la estructura principal de elementos que forman un escenario definido, la combinación de colores transmitirá diferentes mensajes a la audiencia al mismo tiempo que ofrece una sensación de realismo. Por ejemplo, durante el primer acto, la Baronesa visita el Liberty de Londres después de que le informaran que el escaparate de su marca había sido modificado, entrando a la tienda para preguntar al encargado que paso y contratar a la responsable que hizo el mejor escaparate que el Liberty tuvo en diez años. La paleta de colores de la tienda es marrón y dorado, mientras que la Baronesa, cuyo cabello es castaño, llega vestida de dorado y negro. Si bien la paleta de colores de la ropa de la Baronesa representa su elegancia y sofisticación, la paleta similar en la tienda en realidad representa su monotonía y falta de autenticidad si no se tiene en cuenta que la ropa no está hecha íntegramente por el Liberty de Londres. Adicionalmente, la organización espacial también es un aspecto relevante que toma en cuenta lo que hay dentro de las imágenes y cómo se posicionan para que la audiencia las vea de una manera particular, mostrándose en base a una lógica figurativa definida por ángulos, alturas y distancias específicas. Por ejemplo, durante el segundo acto, Cruella visita a Anita en La Editorial de Londres para pedirle que trabajen juntas ya que quiere crear una marca de moda y necesita su ayuda como periodista de chismes, haciendo su primera aparición en público con la identidad de Cruella tomando control de ella. En esta escena, los ángulos utilizados tanto para Anita como para Cruella son normales, mostrando una sensación de estabilidad para ambos personajes ya que Anita estará encontrando un nuevo aspecto emocionante en el que enfocar su trabajo y Cruella estará encontrando un medio de difusión para todas sus apariciones para ganar popularidad al eclipsar a la Baronesa en sus apariciones públicas. En cuanto a la altura, la escena

tiene su posicionamiento a la altura de los ojos, mostrando una perspectiva neutral donde ni Cruella sabe que Anita aceptará su oferta ni sabemos que Anita caerá en el cebo de nostalgia de Cruella para trabajar juntas. También hay una toma adicional donde ambas se muestran a la altura de la cadera y apreciamos a Cruella inclinándose hacia adelante, siendo un indicador de que, a pesar de estar en igualdad de condiciones, Cruella está lista para tomar el control de la situación. Desde un aspecto a distancia, se utilizan planos medianos para representar el deseo de venganza de Cruella camuflado con una naturaleza ligeramente agresiva y empresarial, mostrando a Anita al mismo tiempo como alguien que mira a Cruella con incertidumbre basada en los antecedentes que tiene sobre ella.

Siguiendo con la perspectiva de Rose (2016), en cuanto a la iluminación, este aspecto se conecta con los anteriores ya que cambia los valores y saturaciones de los colores y, ayuda a la representación realista a través de una perspectiva geométrica que acentúa los elementos de la lógica figurativa. Por ejemplo, durante el segundo acto, Xianniang aparece frente a Mulán después de que la expulsan del quinto batallón para ofrecerle unirse a ella, contándole su historia y cómo es similar a lo que Mulán ha experimentado como una mujer talentosa con un chi fuerte. La iluminación es natural y tiene tonos anaranjados, ocurriendo la escena durante un atardecer con presencia de nubes que está cerca de terminar y convertirse en noche. Este tipo de iluminación representa cómo Xianniang no está poniendo una fachada mientras habla con Mulán, siendo sincera con sus sentimientos mientras empatiza con el sufrimiento del otro guerrero. Al mismo tiempo, los tonos anaranjados se asocian con la calidez y la comodidad, creando una especie de momento que se siente acogedor y hogareño para Mulán, ya que técnicamente no tendría un lugar a donde ir debido a que reveló la verdad de que es una mujer. De esta manera, la iluminación en

esta escena muestra perfectamente cómo Xianniang cuida de Mulán a pesar de pertenecer a facciones enemigas, viéndose a sí misma en ella y queriendo ayudarla ya que no tenía a nadie en quien confiar durante su exilio, prometiéndole encontrar un lugar y fortalecerse juntas. Finalmente, la importancia del sonido radica en ayudar con el contenido expresivo en las películas, sin importar si provienen de dentro o fuera de cuadro. Por ejemplo, durante el primer acto, Mulán asiste a su cita con la casamentera acompañada de su madre y hermana, considerando ridículos los preparativos para ello, pero aun así los cumple ya que es lo socialmente correcto para una mujer que solo puede traer honor a su familia a través del matrimonio. Durante esta cita, Mulán lucha por cumplir con los atributos esperados de una buena esposa, incluso molestando a la casamentera una vez que mueve la tetera de su lugar previsto para atrapar una araña que habría asustado a su hermana, acción que dejará de hacer una vez reprendida por ello y que provocará el caos, terminando con Mulán tratando de atrapar el juego de té volador en el aire, pero fallando. Sonoramente, esta escena tiene tres momentos claves, empezando por tener una música de fondo casi imperceptible que representa las cualidades de una buena esposa esperadas en la china imperial siendo la primera mencionada por la casamentera. Luego, cuando Mulán comienza a desafiar dichas cualidades y no doblegarse a lo que la casamentera ordena automáticamente, la atmósfera sonora se torna dramática para señalar también como Mulán está decidiendo entre cumplir con lo que se espera de ella o ayudar a su hermana a no causar un espectáculo por su fobia a las arañas. Finalmente, cuando Mulán decide actuar y atrapar el juego de té en el aire, la música cambia a una tensa ya que Mulán logra atrapar todas las tazas de té e incluso la tetera con un pie en una posición complicada donde su chi se exhibe y se concentra en su equilibrio, pero la incertidumbre de que su acción tenga éxito o no llega a su conclusión una vez que su cabello cae sobre su rostro y falla, cayendo de espaldas y haciendo que el juego de té se rompa en el suelo.

Estas tres melodías de fondo podrían considerarse paralelas, ya que el sonido sería sincrónico y estaría relacionado con la imagen, acentuando el suspenso cuando fuera necesario y cambiando con las vibraciones de la escena. Sin embargo, es importante señalar que las melodías no son reales, ya que no provienen de la película, siendo más cercanas a la característica comentativa propia de los sonidos contrapuntísticos.

Finalmente, como menciona De Lauretis (1987), la comprensión binaria tradicional del género ignora hasta el punto de no reconocer la diversidad de identidades y expresiones, reforzando los estereotipos y desigualdades de género. Estas concepciones de género se trasladaron a la estética audiovisual donde las representaciones femeninas eran sexualizadas con escenarios cuyas paletas de colores se asociaban a la sexualidad, iluminaciones que convertían los cuerpos femeninos en objetos eróticos, composiciones de planos donde se sexualizaban partes del cuerpo de la mujer y se convertían en el centro de atención de todo el personaje y, códigos sonoros donde las vibras de la mujer eran coquetas, seductoras y peligrosas hasta cierto punto. Sin embargo, en la actualidad, las representaciones femeninas se han enfrentado a un proceso de deconstrucción donde la mirada masculina no es la única que las moldea, optando por alternativas más incluyentes donde se considera a la mujer como individuo tomando en cuenta aspectos culturales, sociales e históricos.

Después de recopilar toda esta información, podemos señalar que las live-action de Disney están siendo parte de un camino de deconstrucción de género en donde tanto protagonistas como antagonistas son mostrados con características positivas, ya sean protagonistas “malvados” que van en contra del sistema o antagonistas que han hecho cosas malas, pero están dispuestos a cambiar. El cambio de la asociación negativa de empoderamiento con villanas femeninas a una

asociación positiva con protagonistas y antagonistas, además de agregar conceptos como multiculturalidad y sororidad a la mezcla, muestra que el feminismo contemporáneo ha estado haciendo que estas nuevas representaciones femeninas sean conscientes de su tiempo actual e inspiradoras para el público. Además, estas nuevas formas de construir personajes femeninos no solo están destinadas a ser recibidas por un público femenino. Si bien es cierto que un público femenino podría empatizar y sentirse representado con esta nueva ola de personajes, el público masculino también puede usarlos para deconstruir sus nociones ya existentes de género, priorizando una perspectiva en donde las mujeres son igual de capaces que los hombres que, a pesar de estar en el siglo XXI, aún lucha por instalarse. Un aspecto a tomar en cuenta al analizar los resultados fue que el personaje de la Baronesa solo podía ser considerado hasta el segundo acto ya que, durante todo el tercer acto, se convierte en el clásico tropo donde la villana de Disney es mala sin razón aparente, no teniendo un solo momento donde se la muestre de manera positiva y por esa razón no alineándose del todo con las categorías del feminismo contemporáneo. Si bien es cierto que no se consideraría un gran problema que uno de cada cuatro personajes principales femeninos no cumpla con las expectativas del feminismo contemporáneo, es necesario señalar que tener al único personaje de edad avanzada como villano en lugar de antagonista demuestra que Disney aún no es perfecto con esta deconstrucción de los ideales de género, mostrando también otros tipos de discriminación como el edadismo.

Conclusiones

Para concluir esta investigación, señalamos que, en esta nueva década, Disney ha estado dando un giro hacia un enfoque más progresista con sus adaptaciones live-action, y en general sus productos audiovisuales, presentando personajes femeninos protagonistas que se alinean con el feminismo contemporáneo como Mulán, Xianniang, Cruella, y en cierta medida, la Baronesa. La representación de personajes femeninos como empoderados, respetuosos con otras culturas y dispuestos a ayudar a otras mujeres no solo muestra un cambio respecto de la estructura anterior de los personajes de Disney que dependían de los hombres, sino que también crea modelos a seguir a los que podrían aspirar las nuevas generaciones para lograr en un futuro más cercano una equidad de género absoluta. Adicionalmente, las acciones y actitudes de ellas las muestran como personajes complejos que pasan por sus propios viajes para lograr sus aspiraciones, no solo siendo retratadas con aspectos positivos si son protagonistas ni negativos si son antagonistas. Esta construcción de los personajes femeninos les otorga la profundidad necesaria para hacer que el público empatice con ellos a pesar de tomar decisiones que podrían considerarse transgresoras con lo socialmente aceptado pero que podrían terminar llevando a un fin mayor como Mulán y Xianniang salvando al imperio chino o Cruella haciendo que la Baronesa pague por sus crímenes. Finalmente, la estética audiovisual de los personajes femeninos los trata como individuos en lugar de las nociones anteriores donde solo eran vistas como objetos de peligro, deseo o calidez del hogar. Dicha estética funciona como acompañamiento clave de las historias que harán que el público note cómo incluso los decorados, la iluminación, la composición del plano y los códigos sonoros están cargados de significados relacionados con el viaje del personaje a través de las escenas. Cabe señalar que las mujeres mayores también deben ser personajes contruidos para cumplir con todas las categorías del feminismo contemporáneo, siendo la sororidad la que más le faltó a la Baronesa a lo largo de

la película, sobre todo considerando que las mujeres mayores deben ser vistas como mentoras en lugar de apegarse a la idea tradicional donde eran vistas como celosas y crueles con las mujeres más jóvenes.

Sin embargo, a pesar de sus esfuerzos, todavía hay un sector considerable de la sociedad que se queja de estos proyectos con la excusa de intentar impulsar una agenda que va en contra de la estructura tradicional de la sociedad. Adicionalmente, Disney aún batalla con presentar un enfoque más integral e inclusivo en dichos productos ya que o bien contienen cambios significativos como en la adaptación de *Mulán* donde ella no termina involucrándose románticamente con su general para no normalizar relaciones con desequilibrios de poder o bien, terminan volviendo a utilizar perspectivas previas construidas con estereotipos. Un ejemplo de esto sucede en 2023 cuando Disney lanzó la adaptación live-action de *La Sirenita*, donde la protagonista al igual que en la película animada cambia su voz por piernas para poder estar con un hombre del que se enamoró a pesar de nunca haberlo conocido antes con quien terminará casándose al final de la película. Si bien esta adaptación tiene un enfoque inclusivo en el aspecto racial mostrando a varios personajes de diferentes etnias incluyendo a Ariel, la propia protagonista que fue interpretada por una actriz afroamericana, la perspectiva de género donde la principal aspiración de las mujeres era encontrar su verdadero amor sigue presente 34 años después del lanzamiento de la versión animada.

Además, Disney ha sido acusado de aprovecharse de estas causas sociales solo con fines de marketing, alegando algunos creadores de series de Disney que la compañía censuró aspectos de sus series donde se presentaba contenido controversial como la representación LGBTQIA+, como el creador de *Gravity Falls*, Alex Hirsch, quien mencionó que Disney le ordenó eliminar escenas

para que la serie pudiera transmitirse con normalidad en China y Rusia, países que tienen un rechazo considerable al contenido no heteronormativo. Más aún, Disney desató una polémica entre el público en general cuando se señaló que la compañía estaba dando enormes cantidades de dinero a políticos que apoyaban la ley "Don't Say Gay" en Florida, que buscaba prohibir las discusiones en clase sobre orientación sexual o identidad de género en ciertos niveles escolares o de una manera específica, a pesar de presentarse como una empresa a favor de la comunidad con publicaciones realizadas en junio deseando un feliz mes del orgullo con sus personajes de animación clásicos.

Para futuras investigaciones, personalmente, sugerimos realizar una en torno a la futura adaptación de *Blancanieves* de Disney por un par de razones. En primer lugar, Blancanieves es la primera princesa Disney, la protagonista del primer largometraje animado jamás realizado, que fue la película más taquillera en su momento y la que catapultó a Disney a seguir siendo un gigante audiovisual especialmente en el ámbito de la animación. Además, se ha dicho que presentará cambios significativos en la narrativa en comparación con su versión animada siendo los más relevantes la inexistencia del personaje del príncipe azul y el cambio del personaje principal de soñar con el amor verdadero a soñar con convertirse en una líder digna de elogio. Asimismo, la adaptación de *Blancanieves* sería técnicamente la última de las tres primeras princesas de Disney, las que fueron mayormente criticadas especialmente por el feminismo debido a que sus principales rasgos eran la belleza, la fragilidad, la adhesión a roles femeninos como las tareas del hogar y, cuya principal aspiración como damiselas en apuros era encontrar el amor verdadero que las rescatara de sus trágicas vidas para casarse y vivir felices para siempre. Como antecedentes, es importante señalar que la adaptación de *Cenicienta* comenzó a mostrar ligeros cambios en sus personajes alineándolos con ideales más feministas y en la adaptación de *La Bella Durmiente*

centrada en Maléfica dichos cambios fueron más notorios. De esta manera, *Blancanieves* se convertirá en la adaptación en la que el enfoque del feminismo contemporáneo será más evidente, causando ya controversia entre el público en general que considera esta versión filmica como disruptiva con el legado de la versión animada.

Adicionalmente, invito a que se realicen futuras investigaciones en torno a los productos audiovisuales locales actuales ya que, si podemos señalar que el mainstream está presentando un cambio a favor de la igualdad de género, debemos esperar, exigir y promover que lo mismo suceda en nuestra sociedad. Aunque nuestro país aún lucha por romper con el molde de la heteronormatividad, como creativos podemos empezar a crear historias y personajes con características implícitas que resulten en representaciones positivas y realistas y, como audiencias podemos empezar a pedir a los medios, especialmente a los que hacen ficciones, que empiecen a retratar representaciones precisas y progresistas de sus personajes. La parodia de personajes que no se alinean con las perspectivas tradicionales de género solo perpetúa un ciclo donde la no alineación con lo que supuestamente es socialmente correcto es ridiculizada, solo vista como algo superficial o que debería ser sancionado.

Bibliografía

- Agustí, Y., & Azorín, L. (2020). *La representación de afroamericanos en las 20 películas live action más taquilleras del año 2019 en los Estados Unidos* [Trabajo de Fin de Grado]. Universidad Autónoma de Barcelona.
- Auza, M. (2009). *Ficciones y Realidades de los Estudios Culturales*. FlacsoAndes. https://www.flacsoandes.edu.ec/sites/default/files/agora/files/1247157353.maria_auza_0.pdf
- Atarama, T., Castañeda, L., & Agapito, C. (2017). Los arquetipos como herramientas para la construcción de historias: análisis del mundo diegético de “intensamente”. *Ámbitos: Revista Internacional de Comunicación*, 36. <https://doi.org/10.12795/ambitos.2017.i36.03>
- Aylett, R., & Louchart, S. (2003). Towards a narrative theory of virtual reality. *Virtual Reality*, 7(1), 2-9.
- Bal, M. (2009). *Narratology: Introduction to the Theory of Narrative* (3a ed.). University of Toronto Press.
- Banegas, N. (2017). Territorios y espacios de identidad en el cine boliviano. *Revista internacional de comunicación y desarrollo*, 2(5), 89-108. <https://doi.org/10.15304/ricd.2.5.3311>
- Belmonte, J., & Guillamón, S. (2005). Televisión, educación, y construcción de identidad de los telespectadores. *Comunicar*, 25. <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=15825038>
- BLT Communications. (2020a). *Mulan Poster (#6 of 33)*. Imp Awards. http://www.impawards.com/2020/mulan_ver6.html
- BLT Communications. (2020b). *Mulan Poster (#8 of 33)*. Imp Awards. http://www.impawards.com/2020/mulan_ver8.html

- BLT Communications. (2021a). *Cruella Poster (#4 of 14)*. Imp Awards.
http://www.impawards.com/2021/cruella_ver4.html
- BLT Communications. (2021b). *Cruella Poster (#5 of 14)*. Imp Awards.
http://www.impawards.com/2021/cruella_ver5.html
- Box Office Mojo. (s. f.). *Alice in Wonderland: (2010)*. Recuperado 5 de agosto de 2024, de
https://www.boxofficemojo.com/title/tt1014759/?ref=bo_se_r_1
- Box Office Mojo. (s. f.). *Cruella: (2021)*. Recuperado 5 de agosto de 2024, de
https://www.boxofficemojo.com/title/tt3228774/?ref=bo_se_r_1
- Box Office Mojo. (s. f.). *Maleficent: (2014)*. Recuperado 5 de agosto de 2024, de
https://www.boxofficemojo.com/title/tt1587310/?ref=bo_se_r_1
- Box Office Mojo. (s. f.). *Mulan: (1998)*. Recuperado 5 de agosto de 2024, de
https://www.boxofficemojo.com/title/tt0120762/?ref=bo_se_r_1
- Box Office Mojo. (s. f.). *Mulan: (2020)*. Recuperado 5 de agosto de 2024, de
https://www.boxofficemojo.com/title/tt4566758/?ref=bo_se_r_2
- Branchadell, C. (2020). *La influencia de Disney en la infancia respecto a la mujer y los estereotipos de género* [Tesis de maestría]. Universidad Jaime I.
- Brooks, D., & Hébert, L. (2006). Gender, Race, and Media Representation. En *The SAGE Handbook of Gender and Communication* (pp. 297-318). SAGE Publications, Inc.
<https://doi.org/10.4135/9781412976053.n16>
- Brüning, K. (2021). “I’m neither a slut, nor am I gonna be shamed”: sexual violence, feminist anger, and teen TV’s new heroine. *Television & New Media*, 23(7), 667-682.
<https://doi.org/10.1177/15274764211015307>

- Calder-Dawe, O., & Gavey, N. (2017). Authentic Feminist? Authenticity and feminist identity in Teenage Feminists' talk. *British Journal of Social Psychology*, 56(4), 782-798. <https://doi.org/10.1111/bjso.12207>
- Caro, N. (2020). *Mulán* [Película]. Walt Disney Pictures.
- Chatman, S. (1975). Towards a theory of narrative. *New Literary History*, 6(2), 295-318. <https://doi.org/10.2307/468421>
- Çınar, K. (2018). Women and the city: female empowerment in the world, 1960–2014. *Turkish Studies*, 20(2), 177-199. <https://doi.org/10.1080/14683849.2018.1531712>
- Cooke-Jackson, A., & Hansen, E. (2008). Appalachian culture and reality TV: The ethical dilemma of stereotyping others. *Journal of Mass Media Ethics*, 23(3), 183-200. <https://doi.org/10.1080/08900520802221946>
- De Lauretis, T. (1987). The Technology of Gender. En *Technologies of Gender: Essays on Theory, Film, and Fiction* (pp. 1–30). Indiana University Press.
- Descotte, V. [Vicky Reptile]. (2023, 27 agosto). ¿Es esta la era de las remakes live-action? *Spoiler Time*. <https://spoilertime.com/es-esta-la-era-de-las-remakes-live-action/>
- Diez, I. (2020). *El tránsito de la sororidad del espacio online al offline a través de la comunicación entre mujeres feministas en el grupo de Facebook #LasRespondonas* [Tesis de licenciatura]. Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Ellington, E. (2009). Is Disney Surfing the Third Wave? A Study of the Depiction of Womanhood in Disney's Female Protagonists [Tesis de bachillerato]. Universidad Liberty.
- Fahlenbrach, K. (2005). Aesthetics and Audiovisual Metaphors in Media Perception. *Comparative Literature And Culture*, 7(4). <https://doi.org/10.7771/1481-4374.1280>

- Fahlenbrach, K. (2008). Emotions in Sound: Audiovisual Metaphors in the Sound Design of Narrative Films. *Projections*, 2(2). <https://doi.org/10.3167/proj.2008.020206>
- Forgács, D. (1992). Disney Animation and the Business of Childhood. *Screen*, 33(4), 361-374. <https://doi.org/10.1093/screen/33.4.361>
- Galán, E. (2007). Fundamentos básicos en la construcción del personaje para medios audiovisuales. *Enlaces: revista del CES Felipe II*, 7, 9. <http://www.cesfelipesecondo.com/revista/articulos2007b/ElemGalan.pdf>
- García, J. (1990). Introduction to the levels of analysis of the narrative Text (Narrative Theory, 0). *Social Science Research Network*. <https://doi.org/10.2139/ssrn.2688570>
- Gil, F. (2014). *La construcción del personaje en el relato cinematográfico: héroes y villanos* [Tesis de doctorado]. Universidad Complutense de Madrid.
- Gillespie, C. (2021). *Cruella* [Película]. Walt Disney Pictures / Gunn Films / Marc Platt Productions / TSG Entertainment.
- Giménez, G. (2017). Materiales para una teoría de las identidades sociales. *Frontera Norte*, 9(18), 9-28. <https://doi.org/10.17428/rfn.v9i18.1441>
- Gómez, T., Bría, M., Etchezahar, E., & Ungaretti, J. (2019). Feminismos y activismo de mujeres: síntesis histórica y definiciones conceptuales. *Calidad de Vida y Salud*, 12(1), 23-36. <http://revistacdvs.uflo.edu.ar/index.php/CdVUFLO/article/download/173/177>
- González, F. (2008). Subjetividad social, sujeto y representaciones sociales. *Diversitas: Perspectivas En Psicología*, 4(2), 225-243. <https://doi.org/10.15332/s1794-9998.2008.0002.01>
- Grandi, R. (1995). Texto y contexto en los medios de comunicación: análisis de la información, publicidad, entretenimiento y su consumo. *Bosch Comunicación*, 16, 4-359.

- Grossberg, L. (2003). Identidad y estudios culturales: ¿no hay nada más que eso? En *Cuestiones de identidad cultural* (1.a ed., pp. 148-180). Amorrortu.
<https://antroporecursos.wordpress.com/wp-content/uploads/2009/03/hall-s-du-gay-p-1996-cuestiones-de-identidad-cultural.pdf>
- Guerrero, A. [Drita]. (2020, 19 febrero). Mulán es la primera película en acción real de Disney no apta para menores de 13, ¿por qué? *El Output*. <https://eloutput.com/noticias/cultura-geek/mulan-pg-13/>
- Hearn, J., & Hein, W. (2015). Reframing gender and feminist knowledge construction in marketing and consumer research: missing feminisms and the case of men and masculinities. *Journal Of Marketing Management*, 31(15-16), 1626-1651.
<https://doi.org/10.1080/0267257x.2015.1068835>
- Henke, J., Umble, D., & Smith, N. (1996). Construction of the Female Self: Feminist Readings of the Disney Heroine. *Women's Studies In Communication*, 19(2), 229-249.
<https://doi.org/10.1080/07491409.1996.11089814>
- Hernández, M. (2007). Sobre los sentidos de «multiculturalismo» e «interculturalismo». *Ra Ximhai*, 3(2), 429-442.
- Hernández-Sampieri, R., & Mendoza, C. (2018). *Metodología de la investigación: las rutas: cuantitativa, cualitativa y mixta* (6.a ed.). McGraw Hill.
<http://104.207.147.154:8080/handle/54000/1292>
- IMDB. (s. f.). *Mulan*. Recuperado 5 de agosto de 2024, de <https://www.imdb.com/title/tt0120762/awards/>
- Jackson, S. (2018). Young feminists, feminism and digital media. *Feminism & Psychology*, 28(1), 32–49. <https://doi.org/10.1177/0959353517716952>

- Jiménez, Z. (2010). La construcción del villano como personaje cinematográfico. *Frame*, 6, 285-311.
- Jodelet, D. (1984). La representación social: fenómenos, conceptos y teoría. En *Psicología Social II* (Vol. 2, pp. 469-493). Paidós. <https://sociopsicologia.wordpress.com/wp-content/uploads/2010/05/rsociales-djodelet.pdf>
- Johnson, T. (2017). *Waves of Feminism and the Media* [Tesis de licenciatura]. Universidad de Kentucky.
- Kidd, M. (2016). Archetypes, Stereotypes and Media Representation in a Multi-cultural Society. *Procedia - Social And Behavioral Sciences*, 236, 25-28. <https://doi.org/10.1016/j.sbspro.2016.12.007>
- Kirkman, M. (2002). What's the plot? Applying narrative theory to research in psychology. *Australian Psychologist*, 37(1), 30-38.
- La República. (2020, 13 marzo). Walt Disney detiene la producción de todas las películas no animadas por Covid-19. *La República*. <https://www.larepublica.co/ocio/walt-disney-detiene-la-produccion-de-todas-las-peliculas-no-animadas-por-covid-19-2977378>
- Lagarde, M. (1996). El Género. En *Género y feminismo: desarrollo humano y democracia* (pp. 13-66). Madrid: Horas y Horas
- Laguarda, P. (2006). Cine y estudios de género: Imagen, representación e ideología. Notas para un abordaje crítico. *La aljaba*, 10, 141-156.
- Lamas, M. (2022). La antropología feminista y la categoría “género”. En *Dimensiones de la diferencia. Género y política* (1.a ed., pp. 45-74). <https://doi.org/10.2307/j.ctv2v88bq0.4>
- Lanza, P. (2015). *La construcción de personajes en el cine documental argentino reciente* [Tesis de doctorado]. Universidad de Buenos Aires.

- Lipsitz, S. (1983). Gender Schema Theory and its Implications for Child Development: Raising Gender-Aschematic Children in a Gender-Schematic Society. *Signs*, 8(4), 598-616. <https://doi.org/10.1086/493998>
- Maeda, C. (2011). *Entre princesas y brujas: Análisis de la representación de los personajes protagónicos y antagonistas femeninos presentes en las películas de Walt Disney* [Tesis de maestría]. Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey.
- Mendes, K., & Carter, C. (2008). Feminist and gender media studies: A critical overview. *Sociology Compass*, 2(6), 1701-1718.
- Monleón, V. (2018). “El malo de la película” Estudio de las principales figuras malvadas en la colección cinematográfica clásicos Disney (1937-2016). *Educación Artística: Revista de Investigación*, (9), 131-148.
- Palomar, A. (2024, 7 marzo). Un breve historia del feminismo: las fechas y nombres clave. *Historia National Geographic*. https://historia.nationalgeographic.com.es/a/breve-historia-feminismo-fechas-nombres-clave_17778
- Parrondo, E. (1995). Feminismo y cine: notas sobre treinta años de historia. *Secuencias*, 3, 9-20.
- Perkins, C., Brooks, J., Loreck, J., Tan, P., Ford, J., & Sheehan, R. J. (2023). Doing Film Feminisms in the Age of Popular Feminism: A Roundtable Convened by Claire Perkins and Jodi Brooks. *Australian Feminist Studies*, 1–17. <https://doi.org/10.1080/08164649.2023.2287205>
- Perreault, M., Perreault, G., Jenkins, J., & Morrison, A. (2016). Depictions of Female Protagonists in Digital Games: A Narrative Analysis of 2013 DICE Award-Winning Digital Games. *Games And Culture*, 13(8), 843-860. <https://doi.org/10.1177/1555412016679584>

- Pozo, J. (2020, 4 julio). Curiosidades sobre Mary Poppins, el musical que marcó para siempre la forma de hacer cine. *HobbyConsolas*.
<https://www.hobbyconsolas.com/reportajes/curiosidades-mary-poppins-musical-660805>
- Press, A. (2011). Feminism and Media in the Post-feminist Era: What to make of the “feminist” in feminist media studies. *Feminist Media Studies*, 11(1), 107–113.
<https://doi.org/10.1080/14680777.2011.537039>
- Prósper, J. (2011). La perspectiva del personaje en el relato audiovisual. En *Narrativas audiovisuales: el relato* (1.a ed., pp. 291-310). Icono14.
- Ramón, R. (2015). Industria, cultura popular y estéticas de la inocencia. Disney, Lladró y las Fallas de Valencia. *Millars Espai I Història*, 38, 197-222.
- Rangel, M. (2009). Teoría de la Representación Social: revisión de enfoques significativos para la investigación. *Xihmai*, 4(7), 3-46.
- Reynolds, R., & Niedt, G. (2021). Photography, Film, and Visual Storytelling. En *Essentials of Visual Interpretation* (1.a ed., pp. 73-97). Routledge.
- Reynoso, C. (2000). *Apogeo y decadencia de los estudios culturales: Una visión antropológica* (1.a ed.). Gedisa.
- Rodríguez, J., & Aguaded, J. (2013). Propuesta metodológica para el análisis del vídeo musical. *Quaderns del CAC*, 16(39), 63-70.
- Rose, G. (2016). The Good Eye: Looking At Pictures Using Compositional Interpretation. En *Visual Methodologies: An Introduction to Researching with Visual Materials* (4.a ed.). Sage.

- Roselli, N. (2011). Teoría del aprendizaje colaborativo y teoría de la representación social: convergencias y posibles articulaciones. *Revista Colombiana de Ciencias Sociales*, 2(2), 173-191.
- Rotten Tomatoes. (s. f.). *Alice in Wonderland*. Recuperado 5 de agosto de 2024, de https://www.rottentomatoes.com/m/1221547-alice_in_wonderland
- Rotten Tomatoes. (s. f.). *Maleficent*. Recuperado 5 de agosto de 2024, de https://www.rottentomatoes.com/m/maleficent_2014
- Rueda, J., & Chicharro, M. (2004). La representación cinematográfica: una aproximación al análisis sociohistórico. *Ámbitos: Revista Internacional de Comunicación*, 12, 427-450.
- Saavedra, A. (2018). *La identificación de los espectadores de dos comunidades rurales de Piura con los protagonistas de la película McFarland en el 2018* [Tesis de maestría]. Universidad Nacional de Piura.
- Saco, S. (2023, 2 septiembre). ¿Cuál es el verdadero problema con las remakes live-action de Disney? *Spoiler Time*. <https://spoilertime.com/cual-es-el-verdadero-problema-con-las-remakes-live-action-de-disney/>
- Scarcelli, C. M., Krijnen, T., & Nixon, P. (2020). Sexuality, gender, media. Identity articulations in the contemporary media landscape. *Information Communication & Society*, 24(8), 1063–1072. <https://doi.org/10.1080/1369118x.2020.1804603>
- Schiele, K., Louie, L., & Chen, S. (2020). Marketing feminism in youth media: A study of Disney and Pixar animation. *Business Horizons*, 63(5), 659-669. <https://doi.org/10.1016/j.bushor.2020.05.001>

- Seth, R. (2021, 25 marzo). «Cruella»: Todo lo que sabemos de la película de Disney protagonizada por Emma Stone. *Vogue Spain*. <https://www.vogue.es/living/articulos/cruella-pelicula-disney-emma-stone-fecha-vestuario-trailer>
- Silva, C. (2020). *El análisis del guión de la película “Moana” y la representación de la Feminidad y Masculinidad en la construcción de sus personajes protagónicos. Caso Moana, Maui, Tui y Tala* [Tesis de licenciatura]. Pontificia Universidad Católica del Perú.
- Simelio, N. (2010). La representación de las relaciones sociales en las series de ficción digitales creadas específicamente para Internet. La televisión como contribución a la alfabetización digital. *Alfabetización Mediática y Culturas Digitales*, 320-330.
- Sinwell, S. E. S. (2023). Reading Joey Soloway: popularizing feminist and queer theory in independent film and television. *New Review of Film and Television Studies*, 21(2), 187–210. <https://doi.org/10.1080/17400309.2023.2196222>
- Swant, M. (2020, 23 julio). The World’s Most Valuable Brands. *Forbes*. <https://www.forbes.com/the-worlds-most-valuable-brands/#243bf544119c>
- Tato, G. (2017). Análisis del personaje en el cine y en los videojuegos. Inmersión y empatía. *Quaderns de Cine*, 12, 105-117
- Van Wormer, K., & Juby, C. (2016). Cultural representations in Walt Disney films: Implications for social work education. *Journal of Social Work*, 16(5), 578-594.
- Zorroza, M. (2007). Ficción, experiencia y realidad. ¿Qué tiene que ver el cine con la vida? *Revista de Comunicación*, 6, 70-80. <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/3870744.pdf>

Anexos

Matriz de representación del personaje de Mulán

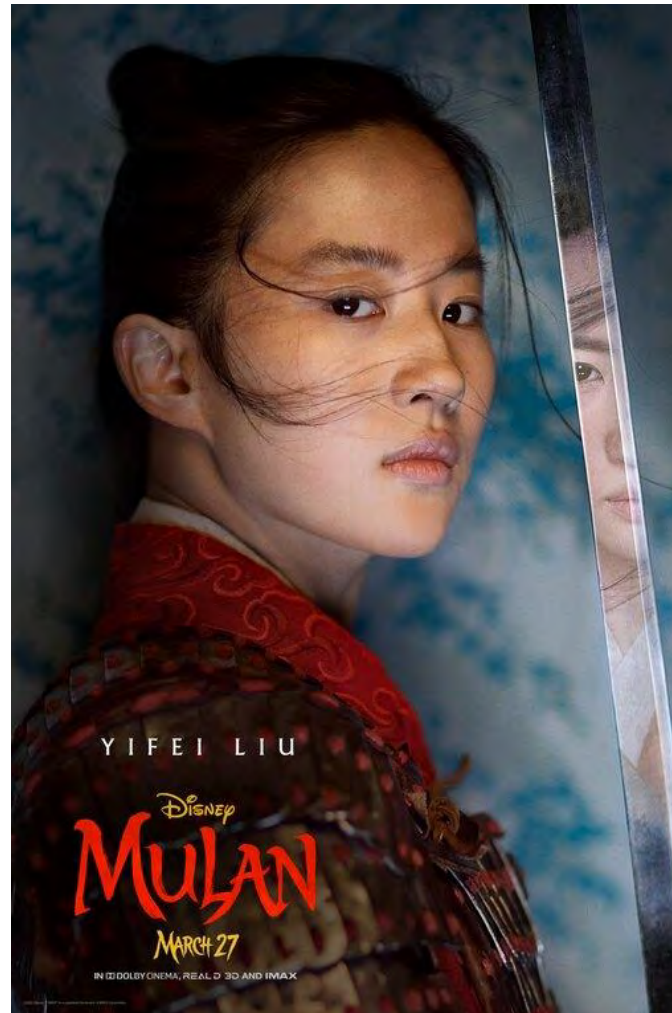


Fig. 1 – Apariencia de Hua Mulán (BLT Communications, 2020a)

Matriz de representación del personaje		
Personaje	Hua Mulán	
Dimensiones	Atributos del personaje	
Dimensión Física	Cuerpo	Cabello largo, fino y negro que suele estar suelto salvo esté atado en un moño; hombros ligeramente anchos; cintura definida, caderas ligeramente anchas, brazos y piernas delgadas; pies griegos; piel blanca
	Rostro	Ojos caídos marrones, cejas con un arco suave, labios ovales, nariz de punta redonda
	Vestimenta	Chanyi y pantalones blancos; vestidura marcial roja; hombreras y coraza de laminillas de hierro; falda de laminillas de hierro con decorados de dragón dorado en la parte inferior de cuero; casco de laminillas de hierro con plumas rojas de faisán
	Capacidades físicas	Fuerza dinámica, flexibilidad dinámica, equilibrio, precisión, agilidad, manejo de espada y arco
Dimensión Social	Relación con su comunidad	Mulán no encaja en su aldea por su carácter poco femenino desde que era una niña, empeorando esta situación cuando arruina su visita con la casamentera y ella la ridiculiza frente a todos
	Relación familiar	Mulán ama a su familia, pero no aprecia que quieran cambiarla, discutiendo con su mamá por su feminidad, teniendo altibajos con su papá por la expectativa de cumplir con los roles de género y, teniendo una buena relación con su hermana que no la juzga en absoluto

	Relación con sus pares	Mientras Mulán finge ser un hombre, hace buenos amigos en su batallón, quienes la respaldan cuando regresa para advertirles sobre el ataque de los rouranos a pesar de que el general no quería verla después de echarla del ejército por ser mujer
Dimensión Psicológica	Experiencias pasadas	Nació con un chi poderoso y fue entrenada por su padre para manejarlo hasta que tuvo un incidente con unas gallinas, el cual causó que la aldea desaprobara la crianza de los Hua. A raíz de estas críticas, su madre convenció a su padre de que detuviera el entrenamiento de Mulán o ella no conseguiría un pretendiente cuando creciera. Haciéndole caso, su padre le pide que suprima su chi, afirmando que no estaba destinado a ser manejado por hijas
	Personalidad	Es cariñosa, trabajadora e ingeniosa al punto de salvar a sus compañeros de ser asesinados usando su equipamiento de guerra. También, es alguien de principios, rigiéndose en base a la lealtad, valentía y verdad
	Metas y aspiraciones	Evitar que su padre vaya a la guerra. Devolver el honor a su familia. Proteger al emperador y derrotar a Bori Khan ella misma

Matriz de representación del personaje de Xianniang



Fig. 2 – Apariencia de Xianniang (BLT Communications, 2020b)

Matriz de representación del personaje		
Personaje	Xianniang	
Dimensiones	Atributos del personaje	
Dimensión Física	Cuerpo	Cabello largo, fino y negro que suele estar suelto salvo por dos trenzas que tiene a los lados; hombros anchos; cintura definida, caderas ligeramente anchas, brazos y piernas delgadas; pies griegos; piel bronceada
	Rostro	Ojos caídos marrones y delineados, cejas rectas, labios finos, nariz bulbosa, pintada de blanco desde la frente hasta el dorso de la nariz, párpados maquillados con sombra marrón, tres cicatrices a la altura de la mejilla izquierda
	Vestimenta	Corona de huesos y plumas, hombreras de cuero, un peto de cuero con accesorios de metal y hueso, una blusa con relieves y mangas gigantes, brazaletes de cuero y metal, una pancera con un adorno de cota de malla, una falda de metal con detalles de plumas y, botas altas hasta la rodilla
	Capacidades físicas	Fuerza dinámica, flexibilidad dinámica, equilibrio, precisión, agilidad, cambio de formas, posesión de cuerpos
Dimensión Social	Relación con su comunidad	Xianniang fue exiliada cuando se corrió la voz sobre sus poderes en una sociedad con un estigma contra las brujas, lo que la llevó a tomar el camino de la venganza y a aliarse con Bori Khan para destruir China

	Relación familiar	Una vez que fue exiliada, la familia de Xianniang rompió toda conexión con ella, lo que le dificultó ser buena ya que incluso las personas que deberían haberse preocupado por ella no lo hicieron cuando los necesitaba
	Relación con sus pares	La primera interacción de Xianniang después de su exilio fue con Bori Khan, quien la usó para su plan contra el emperador chino y nunca la trató con el respeto que ella quería. Lo mismo ocurre con el resto de los rouranos, que también tenían estigmas en contra de las brujas y no querían involucrarse con ella
Dimensión Psicológica	Experiencias pasadas	Creció teniendo un chi poderoso y quería tanto el amor como la aceptación de su pueblo, pero todos le dieron la espalda por sus prejuicios contra las brujas. Este prejuicio llevó a que fuera exiliada y se volviera una paria que deambulaba por una estepa desértica hasta que se encontró con Bori Khan. A partir de entonces, se volvió la segunda al mando de los guerreros rouranos
	Personalidad	Es observadora, hábil y tan orgullosa como para poder amenazar con matar a Bori Khan por llamarla bruja. Está decidida a seguir con su venganza, aunque ello es impulsado por su deseo de respeto ya que es infeliz desde su exilio
	Metas y aspiraciones	Ser reconocida y respetada como una guerrera. Ayudar a Bori Khan con su plan de conquistar China. Ser aceptada por quien es sin que sus poderes sean considerados una maldición.

Matriz de representación del personaje de Cruella



Fig. 3 – Apariencia de Cruella de Vil (BLT Communications, 2021a)

Matriz de representación del personaje		
Personaje	Estella Miller (Von Hellman) – Cruella de Vil	
Dimensiones	Atributos del personaje	
Dimensión Física	Cuerpo	Como Estella: Cabello corto, fino y, rojo que suele estar suelto; hombros ligeramente anchos; cintura definida, caderas ligeramente anchas, brazos y piernas delgadas; pies griegos; piel pálida Como Cruella: Cabello mitad blanco y mitad negro; piel blanca
	Rostro	Como Estella: Ojos almendrados verdes, cejas gruesas, labios finos, nariz de punta redonda Como Cruella: Cejas más delgadas; lunar en la mejilla derecha
	Vestimenta	Como Estella: Sus atuendos son negros o de colores oscuros. No llaman mucho la atención, pero están estilizados de manera que muestran su pasión por el diseño Como Cruella: Sus atuendos son coloridos, irreverentes y rompen estereotipos sociales. Están inspirados en la moda callejera e influenciados por el movimiento punk y diseñadores como John Galliano o Vivienne Westwood
	Capacidades físicas	Velocidad ligeramente superior a la media, resistencia ligeramente superior a la media, precisión, destreza
Dimensión Social	Relación con su comunidad	Al ser una ladrona pobre, Estella es vista como alguien inferior, especialmente cuando empieza a

		trabajar como limpiadora. Pero, como Cruella, es admirada incluso por las esferas más altas de la moda debido a sus atuendos únicos y pasarelas extravagantes
	Relación familiar	Cuando recién nació, su madre mandó a su mano derecha a matarla, pero él no pudo hacerlo y la entregó a una mucama. Ella se volvería su madre adoptiva y velaría por su bienestar, aunque nunca pudo lograr que encajara con los demás. Su relación fue bastante buena hasta el día de su muerte, cuando la Baronesa hizo que sus perros la empujaran de un acantilado
	Relación con sus pares	Estella siempre ha tenido problemas para interactuar con los demás. Sin embargo, cuando Horacio y Gaspar le dan la oportunidad, lo aprecia y llega hasta a considerarlos familia. Su ambición obsesiva hace que vea a sus amigos como sus empleados, pero al final recapacita e intenta salvar su amistad con ellos
Dimensión Psicológica	Experiencias pasadas	Es hija del barón y la Baronesa Von Hellman, quien fue rescatada de ser asesinada y fue criada por la mucama Catherine Miller hasta su muerte. Después de eso, Estella conoció a Gaspar y Horacio, dos niños delincuentes que le permitieron quedarse con ellos cuando les contó sobre la muerte de su madre. Los tres siguieron viviendo como ladrones, aunque Estella deseaba en secreto volverse una diseñadora de moda
	Personalidad	Es temeraria, impulsiva y ambiciosa hasta el punto de no estar conforme con lo que tiene en el momento. Tiene un mal genio que hace que se

		moleste fácilmente por las tonterías de sus amigos. Aun así, ella es razonable y persuasiva.
	Metas y aspiraciones	Volverse una gran diseñadora de moda y trabajar en la casa de moda de la Baronesa Von Hellman. Vengarse de la Baronesa por “haber matado a su madre” quitándole su negocio, su confianza y su status. Recuperar toda la herencia de su padre al ser su única heredera legítima



Matriz de representación del personaje de la Baronesa Von Hellman



Fig. 4 – Apariencia de la Baronesa Von Hellman (BLT Communications, 2021b)

Matriz de representación del personaje		
Personaje	La Baronesa Von Hellman	
Dimensiones	Atributos del personaje	
Dimensión Física	Cuerpo	Cabello largo, grueso y castaño que usa en una variedad de estilos; hombros ligeramente anchos; cintura definida, caderas relativamente anchas, brazos y piernas delgadas; pies romanos; piel pálida
	Rostro	Ojos saltones marrones, cejas delgadas, labios finos, nariz griega y ligera presencia de arrugas
	Vestimenta	Clásica y sofisticada, mostrando una variedad de trajes y vestidos de alta costura inspirados en los diseños de Balenciaga y Dior que salieron en la revista Vogue de los años setenta
	Capacidades físicas	Velocidad media, fuerza media, equilibrio
Dimensión Social	Relación con su comunidad	Es una reconocida diseñadora en Londres por lo que es respetada y admirada por los amantes de la moda
	Relación familiar	La Baronesa ordenó a su mano derecha matar a su hija recién nacida, quien no pudo hacerlo y prefirió entregársela a la mucama. Al recibir las noticias de la “muerte” de la bebé, su esposo se dejó morir
	Relación con sus pares	Desde la perspectiva de La Baronesa, nadie es su par. Sus trabajadores le temen y, cuando otro diseñador amenaza su posición, ella trata de deshacerse de ellos

Dimensión Psicológica	Experiencias pasadas	Se casó con el Barón Von Hellman por su dinero y estatus alto. Eventualmente quedó embarazada, lo cual no le agradó porque no podía soportar la idea de alguien más siendo el centro de atención. Una vez sola, se convirtió en una diseñadora de modas reconocida y dueña de la empresa de modas “Casa de la Baronesa”
	Personalidad	Suele ser egoísta, autocomplaciente y suele degradar a sus inferiores. Es incapaz de reconocer el talento ajeno, pero se apropia de diseños que le llamen la atención. Es narcisista y vengativa, llegando al punto de tener un trastorno de personalidad
	Metas y aspiraciones	Mantenerse como la diseñadora de modas más prestigiosa de Londres. Destruir a Cruella de Vil. Deshacerse de su hija de una vez por todas



Matriz de representación del feminismo por acciones del personaje de Mulán en el primer acto



Fig. 5 – Escena “Cita de Mulán con la casamentera” (Caro, 2020)

Matriz de representación del feminismo por acciones del personaje (Acto 1 / Escena “Cita de Mulán con la casamentera”)	
Personaje	Hua Mulán
Evolución del personaje a lo largo del primer acto	Mulán, inicialmente una niña aventurera con un chi fuerte, se enfrenta a la desaprobación de su aldea y de su madre por usarlo, ya que se supone que las mujeres no deben manifestar este poder. Su padre, tratando de protegerla de ella, le pide que oculte su chi. Mulán acepta con resignación su papel tradicional. Al crecer, su madre le informa que la casamentera le ha encontrado una pareja, por lo que se prepara para tener una cita con ella. Sin embargo, en esta cita ocurre un incidente desastroso mientras intenta ayudar a su hermana, causando un caos que termina deshonrando a su familia. Cuando el ejército imperial recluta a su padre

<p>anciano y enfermo, Mulán intenta intervenir sin éxito. Al ver a su padre tener dificultades mientras se prepara para partir a la guerra, Mulán decide ocupar su lugar en la guerra disfrazándose de hombre para protegerlo y honrar a su familia.</p>			
Categorías del feminismo contemporáneo	Acciones	Motivaciones	Consecuencias de las acciones
Empoderamiento	<p>Mulán desafía el estereotipo de género de ser llamada asociada a ser una buena esposa según la casamentera. Mientras intenta capturar a la araña, rompe el estereotipo de que las esposas tienen que ser invisibles cuando sirven a sus maridos al mover la tetera de lugar, molestando a la casamentera. Y, cuando la casamentera hizo que el juego de té saliera volando tras su caída, Mulán toma medidas inmediatas y atrapa las tazas y tetera en el aire.</p>	<p>Mulán al principio está dispuesta a cumplir con las expectativas de género que le impusieron al acudir a la cita de la casamentera. Sin embargo, Mulán no deja que la idea de ser una buena esposa le impida hacer lo que considera correcto, que es atrapar la araña. Incluso si el honor de su familia está en juego, ella le responde a la casamentera y no cumple con su pedido al principio, solo cediendo cuando le grita.</p>	<p>Debido a que la cita con la casamentera fue un desastre, ella declara deshonra a la familia Hua y anuncia a todo el pueblo que los padres de Mulán no habían logrado criar una buena hija. Este fracaso le da al padre de Mulán una razón para volver al campo de batalla a pesar de su edad y estado de salud.</p>
Multiculturalidad	<p>Mulán es una mujer china que vive en la China Imperial, lo que significa que representa a un grupo</p>	<p>Mulán solo aceptó ir con la casamentera porque su padre le pidió que nunca volviera a usar su chi</p>	<p>Tras una charla con su padre, Mulán se da cuenta de que la</p>

	<p>de mujeres que no se alinean con la perspectiva tradicional de la mujer blanca de clase media de Occidente. Este contraste se muestra mejor cuando ella no encuentra satisfacción con la idea de casarse, pero aun así va con la casamentera.</p>	<p>después del incidente que tuvo cuando era niña. Se sintió presionada por la sociedad a sacrificar su potencial solo para no terminar exiliada por “ser una bruja” y no deshonrar a su familia, especialmente a su padre.</p>	<p>única forma de ayudarlo habría sido si ella fuera un hombre. Cuando su padre se va a dormir, Mulán toma la decisión de tomar su lugar, fingiendo ser un hombre.</p>
Sororidad	<p>La razón de Mulán para detener a la araña fue el miedo que les tenía su hermana desde que era niña. Mulán decide sacrificar su buen desempeño para que su hermana no pase un mal momento, liberando a la araña solo después de que la casamentera le exige que lo haga de manera enojada.</p>	<p>La hermana de Mulán fue la única persona en toda la aldea que nunca la juzgó por usar su chi, estando siempre para ella. El agradecimiento de Mulán llega al punto de que prefiere que la casamentera tenga una buena impresión de ella para asegurarle un buen futuro matrimonio.</p>	<p>El sacrificio de Mulán le otorga a su hermana la oportunidad de tener un buen prometido. Esta unión sumada con las acciones de Mulán brindan honor a la familia Hua por parte de ambas hijas.</p>

Matriz de representación del feminismo por acciones del personaje de Mulán en el segundo acto



Fig. 6 – Escena “Regreso de Mulán al campo de batalla como mujer” (Caro, 2020)

Matriz de representación del feminismo por acciones del personaje (Acto 2 / Escena “Regreso de Mulán al campo de batalla como mujer”)	
Personaje	Hua Mulán
Evolución del personaje a lo largo del segundo acto	Mulán parte hacia el campo de reclutamiento enfrentando algunas dificultades. En el campamento, tiene problemas para socializar con sus compañeros, llegando a tener un altercado con un compañero llamado Honghui que es detenido por su comandante. Oculta su identidad femenina evitando duchas y haciendo guardia nocturna. Conforme mejora el batallón de Mulán en su entrenamiento, la relación de Mulán con sus compañeros empieza a ser más cordial, aunque es evidente que discrepa en varias cosas con ellos por ser mujer. Durante un entrenamiento con Honghui, usa su chi para ganarle y capta la atención

de todos. En el momento en que decide darse su primera ducha, es alcanzada por Honghui, quien le dice que ambos son iguales y que espera que no le dé la espalda al batallón después de que Mulán dijera que no quiere ser su “amigo”. El comandante, que conoce a su padre, le aconseja no dejar que su legado “lo” detenga y cultivar su chi. Mulán vuelve a entrenar su chi y mejora considerablemente en el entrenamiento. Tras un ataque a una guarnición, el batallón parte sin terminar su entrenamiento, teniendo que enfrentarse a los rouranos con una diferencia considerable de números en su primera batalla. Durante este enfrentamiento, Mulán persigue a Bori Khan y se pierde en un lago de sulfuro donde se enfrenta a la bruja Xianniang, quien descubre su identidad y la deja inconsciente. Al despertar, Mulán decide ser honesta y vuelve al campo de batalla, donde salva a Honghui durante una avalancha que ella misma provoca para derrotar a los rouranos. Se presenta ante el batallón como mujer, siendo expulsada y amenazada de muerte si regresa. Mientras se lamenta, Xianniang se presenta ante ella y le propone unirse a ella, pero Mulán la rechaza, descubriendo también que Bori Khan ya está en marcha para asesinar al emperador y decidiendo ir con el batallón a advertirles del plan.

Categorías del feminismo contemporáneo	Acciones	Motivaciones	Consecuencias de las acciones
Empoderamiento	Mulán detiene la farsa y se presenta como una mujer en el campo de batalla, sabiendo perfectamente que el destino que la aguardaría sería la muerte según las advertencias que le dio el comandante durante el	Desde el inicio de su aventura, Mulán se ha mostrado insegura ante la mentira, planteándose en varias ocasiones decir la verdad. Sin embargo, cada vez fue detenida y la mentira siguió creciendo, dándose	Con el chi de Mulán en su máximo potencial, el quinto batallón vence a todo el ejército rourano. Además, a raíz de la expulsión

	<p>entrenamiento. Además, cuando los rouranos acorralan a sus compañeros y están por matarlos con catapultas, a Mulán se le ocurre un plan que no solo rescata al batallón, sino que también acaba con todo el ejército rourano.</p>	<p>cuenta que era hora de dejar de mentir una vez que Xianniang la deja inconsciente. Mulán sobrevive al ataque solo por las capas que ocultan su feminidad y, en ese momento, decide no morir como otra persona.</p>	<p>de Mulán, ella obtiene información sobre el verdadero plan de Bori Khan por Xianniang, lo cual garantiza el rescate del emperador y la derrota de Bori Khan.</p>
Multiculturalidad	<p>La aceptación de Mulán de su propia identidad como guerrera a pesar de la presión social a la que estuvo expuesta desde niña contrasta con la idea tradicional del matrimonio como objetivo final de la vida femenina. El uso de su don para enfrentarse a los rouranos también contradice el tabú de la sociedad china de que las mujeres que usaban el chi terminaban siendo brujas.</p>	<p>Habiendo experimentado una experiencia cercana a la muerte, Mulán se ha dado cuenta de que nunca será aceptada como guerrera ya que no es un hombre. Sin embargo, ella acepta su destino y decide morir en el campo de batalla o por la espada de su comandante antes que seguir viviendo una mentira que no le otorgará ni satisfacción ni honor.</p>	<p>Mientras se siente deprimida después de haber sido expulsada del batallón, se reencuentra con Xianniang. El momento vulnerable de Mulán le permite comprender sus motivaciones y empatiza con ella a pesar de sus diferencias.</p>
Sororidad	<p>Si bien es cierto que Mulán no interactúa con mujeres aparte de Xianniang durante el segundo acto, Mulán se</p>	<p>Durante su entrenamiento, Mulán pasa de evitar a sus compañeros a considerarlos sus amigos.</p>	<p>Rescatar al batallón le demuestra a Mulán que sus compañeros la</p>

	<p>enfrenta sola a todo un ejército con catapultas para proteger a sus compañeros de batallón que se encontraban acorralados. Incluso, Mulán corre el riesgo de no sobrevivir a la avalancha para salvar a Honghui, pudiendo haberlo dejado morir.</p>	<p>También vuelve a entrenar su chi gracias al consejo del comandante de no permanecer bajo la sombra de su padre. Gracias al batallón, Mulán consigue acercarse a su máximo potencial como guerrera.</p>	<p>apoyan, siendo elegida para liderar el frente de rescate. Su liderazgo también le demuestra a Xianniang que las mujeres pueden tener su propio lugar.</p>
--	--	---	--



Matriz de representación del feminismo por acciones del personaje de Mulán en el tercer acto



Fig. 7 – Escena “Encuentro de Mulán con Xianniang en palacio” (Caro, 2020)

Matriz de representación del feminismo por acciones del personaje (Acto 3 / Escena “Encuentro de Mulán con Xianniang en palacio”)	
Personaje	Hua Mulán
Evolución del personaje a lo largo del tercer acto	<p>Mulán llega con el batallón y pide ser escuchada. A pesar de que el comandante no quiere escucharla por haber mentido y hasta quiere matarla, Mulán le cuenta el plan de Bori Khan y le da una propuesta de contraataque. Aunque el comandante duda de sus intenciones, Honghui y el resto del batallón deciden confiar en Mulán. El comandante finalmente cede y nombra a Mulán guía del escuadrón hacia la ciudad imperial.</p> <p>Llegan a la ciudad, pero caen en una emboscada y, mientras el comandante y los compañeros de Mulán luchan contra los rouranos,</p>

<p>dejan que ella avance hacia el emperador. En palacio, se reencuentra con Xianniang, quien admira su liderazgo y le revela la ubicación del emperador después de que Mulán le asegura que puede redimirse y encontrar su lugar. Mientras Mulán se acerca hacia la ubicación, Bori Khan intenta matarla, pero Xianniang se sacrifica por ella. Mulán lucha contra Bori Khan, perdiendo la espada de su padre en lava, pero el emperador la alienta y ella usa su chi para vencer a Bori Khan y salvar al emperador. El emperador celebra a Mulán como una heroína y le ofrece un lugar como oficial en la guardia imperial, pero ella rechaza para pedir perdón a su familia primero. De vuelta en su aldea, Mulán es recibida calurosamente por su familia, especialmente su padre, quien le pide perdón y reconoce su verdadero valor como guerrera. El comandante llega a la aldea con una espada de regalo por parte del emperador, renovándole la oferta a Mulán de unirse a la guardia imperial.</p>			
Categorías del feminismo contemporáneo	Acciones	Motivaciones	Consecuencias de las acciones
Empoderamiento	<p>Al Mulán presentarse como miembro del quinto batallón ante el emperador, va en contra del estereotipo de que los guerreros deben ser solo hombres. Además, cuando encuentra a Xianniang en el trono, intenta averiguar dónde está el emperador y trata activamente de convencer a Xianniang de que se una a su causa.</p>	<p>Mulán tuvo una segunda oportunidad de ser guerrera gracias a su batallón por lo que hará todo lo posible para rescatar al emperador. También quiere demostrar que, a pesar de su deshonestidad inicial, sus intenciones fueron honorables y, como cualquier otro hombre, su tarea es proteger al emperador.</p>	<p>Mulán convence a Xianniang para que la ayude a localizar al emperador, lo que lleva a su rescate. En señal de gratitud, Mulán puede volverse oficial de la guardia imperial, honrando a toda su familia.</p>

Multiculturalidad	<p>Mulán demuestra que las mujeres no tienen por qué estar restringidas al papel de esposa y que usar chi como mujer no significa que sea una bruja.</p> <p>Además, entiende a Xianniang en lugar de juzgarla, ya que tienen experiencias similares a pesar de ser de diferentes aldeas.</p>	<p>Mulán ha batallado por seguir las normas de género desde que era niña. Por ende, Mulán es consciente de que las mujeres como Xianniang son solo víctimas de sociedades que no ven a las mujeres como iguales a los hombres, ignorando su verdadero potencial.</p>	<p>Mulán ayuda a Xianniang a darse cuenta de que la sociedad puede cambiar su perspectiva sobre las mujeres.</p> <p>Xianniang traiciona a Bori Khan ya que él solo la veía como una bruja.</p>
Sororidad	<p>Mulán quiere que Xianniang se redima, a pesar de ser parte de facciones enemigas.</p> <p>Mulán ve en Xianniang a una guerrera honorable y, al igual que sus compañeros tenían fe en ella para guiarlos a la ciudad imperial, Mulán tiene fe en Xianniang para ser quien la guíe a detener a Bori Khan.</p>	<p>En su momento más bajo, Xianniang le ofreció una mano a Mulán para que se uniera a ella, prometiéndole ser fuertes y encontrar un lugar juntas. Ahora que Mulán ha encontrado su lugar, quiere que Xianniang se una a ella porque aún no es tarde para ella.</p>	<p>Xianniang se redime impidiendo que Bori Khan mate a Mulán. Antes de morir, Xianniang le pide a Mulán que ocupe el lugar que le corresponde, usando todo su chi para matar a Bori Khan.</p>

Matriz de representación del feminismo por acciones del personaje de Xianniang en el primer acto



Fig. 8 – Escena “Audiencia de Xianniang como último superviviente con el emperador” (Caro, 2020)

Matriz de representación del feminismo por acciones del personaje (Acto 1 / Escena “Audiencia de Xianniang como último superviviente con el emperador”)	
Personaje	Xianniang
Evolución del personaje a lo largo del primer acto	Xianniang aparece frente a un comerciante en la ruta de la seda, poseyendo su cuerpo y usándolo para infiltrarse en una guarnición. Una vez dentro, Bori Khan inicia su ataque, dando la señal a Xianniang para que recupere su forma original y elimine a algunos soldados. Con Bori Khan y sus hombres en medio de la masacre, Xianniang posee a un soldado y se presenta en el palacio imperial como el único sobreviviente, informando al emperador que Bori Khan lucha junto a una mujer con un enorme chi. Xianniang relata el papel de esta mujer en el ejército rourano, pero el

<p>emperador no se intimida y afirma que también la destruirá, lo que enfurece a Xianniang. Tras escuchar el decreto del emperador, Xianniang regresa al campamento rourano y revela a Bori Khan el plan del emperador. Bori Khan le agradece su utilidad, pero la llama bruja, a lo que Xianniang lo agarra del cuello y lo corrige para que la llame guerrera. Xianniang amenaza con matarlo, pero él la manipula recordándole sus deseos de aceptación y que solo él le ofrece la oportunidad de ser algo. Xianniang lo suelta y se retira.</p>			
Categorías del feminismo contemporáneo	Acciones	Motivaciones	Consecuencias de las acciones
Empoderamiento	<p>Xianniang se presenta como un personaje que desafía el papel de mujer sumisa, yendo en contra del estereotipo de la mujer callada al interrumpir al canciller del emperador mientras hablaba. A diferencia de otros personajes femeninos, Xianniang es la primera mujer con una posición de poder no ligada a lo femenino, señalando sus habilidades como guerrera y su importancia para el ejército rouranos en su conversación con el emperador.</p>	<p>Xianniang fue exiliada de su aldea como resultado de su enorme chi y el etiquetado de las mujeres que usaban su chi como brujas. Durante su exilio, Xianniang conoció a Bori Khan, quien fue la única persona que no la juzgó por sus poderes y que incluso los consideró beneficiosos. Bori Khan le permitió a Xianniang convertirse en guerrera con la condición de que lo ayudase con su plan de venganza.</p>	<p>Xianniang provoca indirectamente la muerte de varios hombres que fueron reclutados para participar en la guerra a causa del decreto imperial. Sin embargo, también provoca que Mulán tome la decisión de ir a la guerra en vez de su padre, consiguiendo su verdadero propósito.</p>

Multiculturalidad	<p>Xianniang amenaza directamente las estructuras de género que existían durante la China Imperial, siendo llamada bruja solo por usar su chi como guerrera, desviándose de todo lo que se esperaba de una mujer. Xianniang también ignora la ley de no usar el chi para actos destructivos, ya que como fue exiliada de su aldea, las leyes chinas no tendrían que aplicarse a ella.</p>	<p>Ser obligada a cumplir constantemente con las normas de género fue algo constante en la vida de Xianniang, quien siguió usando su chi a pesar de la presión de tener que dejar de hacerlo solo para encajar. Debido a que se negó a hacerlo, terminó exiliada, lo que la llevaría a ponerse del lado de la causa de los rouranos donde sería tratada mejor sin tener que ocultar sus poderes.</p>	<p>Xianniang ayudó a Mulán a demostrar que las mujeres pueden ser dignas de los más altos honores. Su fuerte búsqueda de respeto como guerrera también convenció a Mulán de revelar su verdadero yo en el campo de batalla.</p>
Sororidad	<p>El hecho de que el emperador y su canciller ignoren las acciones de Xianniang y ni siquiera la consideren una guerrera sino solo una bruja, le muestra que está haciendo lo correcto luchando junto a Bori Khan. Su deseo de justicia no es solo para ella sino también para mujeres que puedan estar enfrentando el mismo trato que ella, aunque esto no se trata como tal en la película.</p>	<p>Xianniang no contó con el apoyo de su familia debido a su deseo de utilizar su chi, lo cual fue un detonante para apoyar en el plan de conquista de Bori Khan. Sin embargo, en la China imperial, las mujeres de un hogar dependían de los hombres, por lo que, incluso si Xianniang hubiera contado con el apoyo de parientes femeninas, nada habría</p>	<p>Xianniang hizo que Mulán se diera cuenta de que seguir fingiendo ser un hombre no era lo correcto. Esta postura evitó que Mulán se sacrificara de tal manera que terminara simplemente replicando roles de género, otorgándole su</p>

		cambiado si su padre no la apoyaba.	merecido lugar como una guerrera.
--	--	-------------------------------------	-----------------------------------



Matriz de representación del feminismo por acciones del personaje de Xianniang en el segundo acto



Fig. 9 – Escena “Encuentro de Xianniang y Mulán después de la avalancha” (Caro, 2020)

Matriz de representación del feminismo por acciones del personaje (Acto 2 / Escena “Encuentro de Xianniang y Mulán después de la avalancha”)	
Personaje	Xianniang
Evolución del personaje a lo largo del segundo acto	<p>Durante una reunión con los líderes de las 12 tribus rouranas, Bori Khan trata el tema de la conquista de la ciudad imperial, pero uno de los líderes, al ver a Xianniang llegar como un halcón, se queja de que están siendo ayudados por una bruja, lo que provoca la desaprobación general. Bori Khan ordena silencio, afirmando que la bruja le sirve a él y, por tanto, a todos los rouranos, asegurando que Xianniang sabe quién es el amo. Después de la reunión, Xianniang le recrimina su trato, diciendo que solo es una esclava, a lo que Bori Khan responde que no debería</p>

<p>olvidarlo, ordenándole destruir otra guarnición. En el primer combate del quinto batallón contra los rouranos, Xianniang se encuentra con Mulán en un lago de azufre y se da cuenta de que es una mujer, aunque Mulán lo niega. Durante la lucha, Xianniang le dice que su engaño la debilita y corrompe su chi, dejándola inconsciente antes de regresar al campo de batalla. Xianniang ayuda a los rouranos transformándose en murciélagos para acorralar a los soldados chinos, pero huye cuando Mulán provoca una avalancha que mata a las tropas rouranas. Tras la expulsión de Mulán, Xianniang se presenta ante ella, revelando que, al igual que ella, fue rechazada por sus poderes desde niña. Xianniang le cuenta que deseaba seguir un camino honorable, pero el exilio la llevó a unirse a Bori Khan. Le ofrece a Mulán unir fuerzas, pero Mulán se niega, acusándola de servir a un cobarde. Xianniang le revela el verdadero plan de Bori Khan y le insiste en su propuesta, pero Mulán no acepta y se va.</p>			
Categorías del feminismo contemporáneo	Acciones	Motivaciones	Consecuencias de las acciones
Empoderamiento	<p>A pesar de la adversidad, Xianniang ha llegado a un punto en la vida en el que se ha consolidado como una guerrera, incluso si no es considerada como tal por las personas a las que ha estado ayudando incondicionalmente. Sin embargo, en lugar de renunciar, Xianniang continúa con el plan de Bori Khan.</p>	<p>Xianniang desea ser tratada como una guerrera respetada pero también como un individuo en lugar de una herramienta. Para ella, darse por vencida debido a los malos tratos ya no es una opción. Ella sabe todo lo que ha hecho por los rouranos y está lista para obtener el lugar por el que tanto se ha sacrificado.</p>	<p>Las habilidades de Xianniang le otorgaron a Bori Khan la capacidad de crear su plan para acercarse a la ciudad imperial. Además, ella sola impidió el escape del quinto batallón</p>

			hasta el retorno de Mulán.
Multiculturalidad	<p>Debido a su exilio, Xianniang tuvo tiempo de darse cuenta de que la fuente de sus problemas era la forma en que la sociedad había estructurado las normas de género, beneficiando solo a los hombres. Al comprender esta problemática, Xianniang entiende perfectamente la situación de Mulán, tratándose de casos de mujeres talentosas presionadas por la sociedad para actuar de determinada manera o vivir el resto de sus vidas en el exilio.</p>	<p>Xianniang fue exiliada debido a su chi y su negativa a ceder ante las expectativas de la sociedad, siendo una amenaza directa a la perspectiva de género que limitaba a las mujeres a aspirar a algo que no fuese el matrimonio. Su deseo de venganza contra el imperio y sus ideas patriarcales está conectado con su voluntad de impedir que sigan obstaculizando a otras mujeres que tengan chi poderosos de alcanzar su máximo potencial.</p>	<p>Los ideales de Xianniang, aunque no se hicieron realidad durante su vida, iniciarían un cambio en la perspectiva del imperio sobre las mujeres gracias a las hazañas de Mulán. Asimismo, se da a entender que Mulán se convertirá en la primera mujer oficial de la guardia imperial.</p>
Sororidad	<p>Xianniang quiere que Mulán se una a ella a pesar de ser de facciones enemigas, mostrando sus verdaderas intenciones sin atreverse a atacarla en ningún momento. Xianniang se sincera con Mulán y empatiza con ella gracias a sus experiencias</p>	<p>Xianniang sabe de primera mano que la sociedad trata con dureza a las mujeres que usan su chi, entendiendo que después de que Mulán fue expulsada del batallón no puede regresar a casa. Este exilio técnico lleva a</p>	<p>La oferta genuina de Xianniang le demuestra a Mulán que puede ser redimida. Mulán se vuelve la prueba de que las mujeres</p>

	<p>compartidas, insistiendo en que acepte su oferta para que puedan fortalecerse juntas y encuentren un lugar donde no necesiten cambiar para encajar.</p>	<p>Xianniang a ofrecerle a Mulán unir fuerzas, ya que como ella no contó con la ayuda de nadie cuando fue exiliada, no quiere que Mulán pase por lo mismo al ser tan parecidas.</p>	<p>pueden conseguir su lugar, lo que lleva a Xianniang a ayudarla para conseguir el respeto que ha estado anhelando.</p>
--	--	---	--



Matriz de representación del feminismo por acciones del personaje de Xianniang en el tercer acto



Fig. 10 – Escena “Encuentro final de Xianniang con Bori Khan” (Caro, 2020)

Matriz de representación del feminismo por acciones del personaje (Acto 3 / Escena “Encuentro final de Xianniang con Bori Khan”)	
Personaje	Xianniang
Evolución del personaje a lo largo del tercer acto	Xianniang se encuentra de nuevo con Mulán cuando esta llega al palacio para proteger al emperador, sorprendida de ver a una mujer liderando las tropas de un hombre. Mulán le dice que son iguales, pero Xianniang le responde que ella nunca será aceptada. Mulán insiste en que ambas pueden tener un lugar, pero Xianniang cree que es demasiado tarde para ella. Mulán le asegura que no lo es y le pide ayuda para encontrar al emperador, a lo que Xianniang se transforma en un halcón y la guía. Xianniang llega a la ubicación de Bori Khan y el emperador,

<p>informándole que el ataque enfrenta una feroz resistencia liderada por una mujer. Bori Khan intenta minimizar a Mulán como una simple chica, pero Xianniang lo corrige, llamándola guerrera y recordándole que ella no es un perro desechado, en referencia a comentarios previos de Bori Khan. Al darse cuenta de que Xianniang guió a Mulán, Bori Khan la apunta con su arco, pero luego cambia de objetivo y dispara hacia Mulán. Xianniang, en forma de halcón, va tras la flecha y se interpone en su trayectoria, siendo gravemente herida y cayendo del cielo. Mulán la atrapa, y Xianniang, volviendo a su forma humana, le pide que tome su lugar antes de morir.</p>			
Categorías del feminismo contemporáneo	Acciones	Motivaciones	Consecuencias de las acciones
Empoderamiento	<p>Xianniang se enfrenta a Bori Khan directamente después de haber sido obligada a servirle y muestra que ella se niega a seguir alineándose con ideales que la tratan como el equivalente de un perro. Además, al enfrentarse a Bori Khan y guiar a Mulán hasta la ubicación del emperador, Xianniang está cambiando su estatus para solidificarse como una guerrera independiente.</p>	<p>Xianniang sabe que los rouranos solo la ven como una herramienta para lograr su plan, nunca la vieron con respeto a pesar de entrenarlos y ayudarlos con sus poderes. Además, en lugar de seguir ayudando a los rouranos que la maltrataron y nunca le mostraron aprecio, Xianniang decidió velar por sí misma y dejarlos como muestra de respeto propio.</p>	<p>El sacrificio final de Xianniang lleva a Mulán a luchar contra Bori Khan con todo su chi, triunfando y rescatando al emperador. El rescate del emperador le otorga a Mulán el respeto de todos en China, lo que le brinda gran honor a su familia.</p>

Multiculturalidad	<p>Xianniang apoya a Mulán en su iniciativa de cambiar la perspectiva tradicional de las mujeres en la China imperial, corrigiendo a Bori Khan cuando llama a Mulán niña a pesar de ser quien lidera la resistencia en contra suya. Guiar a Mulán a la ubicación del emperador le otorga a Xianniang su redención, lo que demuestra que aún podía tomar un camino honorable en la vida a pesar de romper la ley de usar el chi para actos destructivos.</p>	<p>Mulán ayudó a Xianniang a darse cuenta de que no es tarde para cambiar la perspectiva de la sociedad sobre las mujeres como guerreras, incluso para ella que cometió crímenes en contra de la sociedad china. Al no gustarle tampoco la manera de cómo los hombres rouranos tratan a las mujeres y viendo que es en esencia similar a la perspectiva china, Xianniang se aleja de los rouranos y opta por luchar con Mulán contra ellos.</p>	<p>El sacrificio de Xianniang y la victoria de Mulán llevaron al emperador a comenzar a tratar a las mujeres como personas dignas que pueden ser guerreras. No solo le dio a Mulán un momento para ser celebrada, sino que también el emperador le ofreció un lugar como oficial en su guardia real.</p>
Sororidad	<p>Xianniang forma un vínculo con Mulán por su deseo de ser visto por su verdadero potencial, ofreciéndose ayuda mutuamente porque solo ellos saben lo que el otro había experimentado. Gracias a ese apoyo, Xianniang se sacrifica por Mulán, al ver que había logrado mucho en un corto período de tiempo y</p>	<p>Xianniang está agradecida con Mulán por no rendirse con ella, por lo que la ayuda en su misión, evitando que Bori Khan le robe su futuro prometedor incluso si le costó la vida. Como se da a entender que es mayor que Mulán, Xianniang le da palabras de aliento antes de fallecer,</p>	<p>Las acciones de Xianniang y Mulán tuvieron repercusiones, dando a las mujeres oportunidades más allá de solo casarse. El sacrificio de Xianniang se conecta con la condecoración</p>

	cambiaría el futuro de las mujeres.	pidiéndole que tome su lugar.	de Mulán frente a toda su aldea como guerrera.
--	-------------------------------------	-------------------------------	--



Matriz de representación del feminismo por acciones del personaje de Cruella en el primer acto



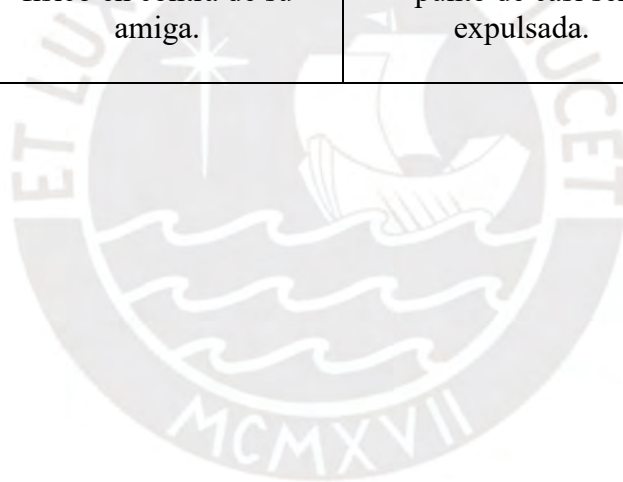
Fig. 11 – Escena “Estella se defiende de sus bravucones” (Gillespie, 2021)

Matriz de representación del feminismo por acciones del personaje (Acto 1 / Escena “Estella se defiende de sus bravucones”)	
Personaje	Estella Miller (Von Hellman) – Cruella de Vil
Evolución del personaje a lo largo del primer acto	<p>Estella, nacida con poliosis, enfrenta discriminación desde pequeña debido a su apariencia, lo que la convierte en una niña rebelde y creativa. En la escuela primaria, Estella sufre bullying constante, defendiéndose de los bravucones, pero siendo la única que se ganaba problemas con el director. Tras ser retirada de la escuela por su madre, ambas se mudan a Londres en busca de nuevas oportunidades, pero su madre muere trágicamente tras ser empujada a un abismo por dálmatas que perseguían a Estella, dejándola devastada y sintiéndose culpable de su muerte por</p>

<p>haberla desobedecido. Al llegar a Londres después de huir en un camión de basura, Estella se une a la pandilla de los niños ladrones Horacio y Gaspar, ocultando su poliosis con tinte de cabello y adoptando una vida de delitos menores para sobrevivir. Diez años después, consigue un trabajo en la tienda Liberty de Londres como limpiadora, pero luego es contratada por la famosa diseñadora la Baronesa tras transformar un escaparate suyo a pesar de las negativas por parte de su gerente. Estella se vuelve la diseñadora mejor valorada por la Baronesa, pero en una reunión se percató que ella está usando el collar de su madre, una herencia familiar que Estella perdió al huir después del accidente. Estella se da cuenta de la conexión de la Baronesa con su madre, jurando recuperar su collar, aunque tenga que robarlo.</p>			
Categorías del feminismo contemporáneo	Acciones	Motivaciones	Consecuencias de las acciones
Empoderamiento	<p>Estella se aleja de lo que socialmente se esperaba de una niña en la Inglaterra de los años 60, yendo en contra de perspectivas donde todas debían actuar con delicadeza y no ser conflictivas. Estella hizo desde las cosas más simples como no usar correctamente el uniforme escolar hasta defenderse a golpes de sus bravucones. Asimismo, en lugar de asustarse por el trato que</p>	<p>Estella siempre fue vista despectivamente por otras personas debido a su poliosis, por lo que ella crece con un resentimiento hacia otras personas, teniendo una mentalidad de desafiar constantemente a la sociedad. Su actitud a la defensiva también proviene de la sobreprotección que recibió por parte de su madre, siempre tratando de convertirla en una</p>	<p>La madre de Estella la saca de la escuela primaria antes de que el director pueda expulsarla porque su expediente estaba lleno de notas negativas. Debido a este cambio, ambas se mudan de su ciudad a Londres, lo que</p>

	<p>recibía y pedirle a su mamá dejar de ir a la escuela, Estella continuó asistiendo hasta su último día.</p>	<p>buena niña que creó a "Cruella" para juntar todas las cosas negativas que Estella tenía que reprimir para encajar socialmente.</p>	<p>eventualmente lleva a la muerte de la madre de Estella por los dálmatas que perseguían a su hija.</p>
<p>Multiculturalidad</p>	<p>En la escuela primaria, Estella solo hace una amiga antes de mudarse a Londres, Anita Darling, una estudiante negra. Durante los años 60 existía un considerable prejuicio racial contra las personas negras en Inglaterra, lo que hace que la amistad de Estella y Anita sea más transgresora ya que ambas no se ajustan a los estándares femeninos tradicionales por su condición y raza respectivamente. Además, Estella no ve la necesidad de teñirse el cabello, incluso si eso la ayudaría a integrarse en la sociedad.</p>	<p>Estella había experimentado discriminación antes gracias a su poliosis, por lo que se acerca a Anita, ya que ambas no son bien recibidas en la escuela primaria a pesar de nunca presentarse irrespetuosamente. Asimismo, la autoridad escolar evidentemente trata a ambas de manera diferente que al resto de estudiantes hegemónicos, por lo que el sentido de justicia de Estella la empuja a desafiar constantemente las reglas para intentar conseguir alguna señal de respeto o igualdad.</p>	<p>Si bien no se aborda directamente en la película, la constante lucha de Estella contra la injusticia y la desigualdad en la escuela primaria podría haber llevado a Anita a dedicarse al periodismo. A pesar de que terminó redactando artículos relacionados a la moda, Anita empezará a ganar notoriedad poco a poco.</p>
<p>Sororidad</p>	<p>Estella no solo se defendió de sus</p>	<p>Para defender a su única amiga, Estella se</p>	<p>El sacrificio de Estella durante</p>

	<p>bravucones, sino que también correspondió a Anita siendo su amiga defendiéndola, ya que los mismos bravucones que se burlaban de Estella también se metían con Anita. Estella no tenía miedo de ponerse física al defender a Anita, ya que los acosadores también buscaban usar el contacto físico en contra de su amiga.</p>	<p>convierte en el principal objetivo de los bravucones, lo que le dio a Anita una experiencia más tranquila durante la escuela primaria. Además, dado que los bravucones no serían castigados, Estella decidió tomar el asunto en sus propias manos incluso si eso la llevó al punto de casi ser expulsada.</p>	<p>la escuela primaria hizo que Anita aceptara la propuesta de Cruella para trabajar en contra de la Baronesa. Además, mientras trabaja con Cruella, Anita gana más notoriedad de la que tenía.</p>
--	--	--	---



Matriz de representación del feminismo por acciones del personaje de Cruella en el segundo acto



Fig. 12 – Escena “Cruella visita a Anita en La Editorial de Londres” (Gillespie, 2021)

Matriz de representación del feminismo por acciones del personaje (Acto 2 / Escena “Cruella visita a Anita en La Editorial de Londres”)	
Personaje	Estella Miller (Von Hellman) – Cruella de Vil
Evolución del personaje a lo largo del segundo acto	Estella planea robar el collar de la Baronesa en su lujoso baile de blanco y negro, pero decide disfrazarse para no ser reconocida. Durante el baile, Cruella hace una entrada espectacular, causando una gran impresión al prender fuego a su capa y revelar un deslumbrante vestido rojo, llamando

	<p>la atención de todos, incluyendo la de Anita, su vieja amiga que ahora trabaja como periodista en una editorial. La Baronesa le pregunta su nombre y Estella responde que Cruella, iniciando una conversación en la que ambas actúan de forma falsa, hasta que la Baronesa se cansa y le dice a Cruella que llamará a la policía por invasión de propiedad privada, momento que es interrumpido por Gaspar iniciando una distracción para escapar. En medio del caos, Cruella roba el collar y descubre que la Baronesa fue quien ordenó a sus dálmatas matar a su madre con un silbato, lo que despierta en ella un profundo deseo de venganza. A partir de ese momento, Estella abraza la personalidad de Cruella y empieza a sabotear los eventos de la Baronesa con la ayuda de Horacio y Gaspar, y su aliada Anita, quien la ayuda a ganar notoriedad en la prensa. Cruella causa furor con sus atrevidas apariciones, atrayendo la atención de todos y desafiando constantemente a la Baronesa. La confrontación entre ellas se intensifica, culminando en un enfrentamiento donde la Baronesa llega a la guarida de Cruella e intenta matarla en un incendio después de que se sabotease su desfile de primavera, pero Cruella es rescatada por el mayordomo de la Baronesa. El mayordomo le devuelve el collar y le revela que en realidad Estella es hija de la Baronesa, siendo la única heredera legítima de toda la fortuna de su padre, el barón Von Hellman. Estella se rehúsa a aceptar la verdad y huye del departamento.</p>		
Categorías del feminismo contemporáneo	Acciones	Motivaciones	Consecuencias de las acciones
Empoderamiento	Los gestos y la forma de expresarse de Cruella demuestran que es una mujer segura de sí misma, a pesar de que la noche anterior acaba de enterarse de la verdad	Desde la última vez que se vieron, Estella ha aprendido sobre la vida desde la perspectiva de un delincuente menor. Ha desarrollado sus habilidades sociales	Anita comienza a trabajar para Cruella, estando presente en cada evento en el que aparece "de repente" y

	<p>sobre la muerte de su madre. Durante su conversación con Anita, Cruella es quien guía la conversación al camino que quiere todo el tiempo, corrigiendo a Anita cuando la llama Estella. Además, Cruella planea iniciar su propia marca y le ofrece a Anita la oportunidad de impulsar la revista en la que trabaja, demostrando que está orientada a los negocios.</p>	<p>hasta el punto de saber cómo convencer a Anita para que considere trabajar con ella a pesar de su personalidad excéntrica que conoce desde que eran niñas. Sin embargo, sabe que presentarse como Estella no solo pone en riesgo su misión, sino que tampoco es lo suficientemente impresionante como para tratar con alguien que trabaja en los medios.</p>	<p>centrando sus artículos en torno a ella. Los artículos de Anita aumentan la popularidad de Cruella y reducen las ventas de la Baronesa. Además, los artículos de Anita se vuelven los más resaltantes de la revista, siendo muchos los preferidos por los lectores.</p>
Multiculturalidad	<p>Estella mostrando su poliosis en la revista para la que trabaja Anita demuestra su desafío a los estándares de belleza, sobre todo teniendo en cuenta que los medios refuerzan esas expectativas ya existentes. Además, Cruella es quien busca iniciar una marca desde cero y le pide ayuda para ganarse una reputación a una</p>	<p>Estella había teñido su cabello desde que llegó a Londres porque le recordaba que ella causó la muerte de su madre. Ahora, al descubrir que la Baronesa era la verdadera culpable, vuelve a la normalidad su cabello para honrar a su madre mientras busca venganza. Consciente del poder de los medios, Estella asegura con Anita</p>	<p>Estella prefiere presentarse más como Cruella que como Estella, ya que siente que como Cruella está haciendo más de lo que Estella alguna vez hizo. El plan de Cruella también funciona con éxito ya que las</p>

	<p>periodista de chismes negra con el propósito de robarle el protagonismo a una mujer blanca rica de una familia noble.</p>	<p>una cobertura positiva desde su primera aparición como Cruella, haciendo uso del ser amigas cuando eran niñas.</p>	<p>ventas de la Baronesa caen y la reputación de Cruella crece, siendo Cruella la nueva sensación.</p>
Sororidad	<p>Estella busca ayuda con Anita sabiendo que ella es valiosa para su venganza, diciéndole que su trabajo es útil a pesar de que Anita piensa que no es tan bueno como parece. Además, Anita y Cruella han experimentado malos tratos por parte de la Baronesa, por lo que su vínculo débil después de distanciarse se fortalece con un nuevo propósito, aprovechando Cruella también el factor nostalgia con Anita.</p>	<p>Cruella quiere vengarse de la Baronesa, pero sabe que no lo conseguirá si lucha sola, recurriendo a Anita que no solo fue su amiga en la primaria, sino que también trabaja en una revista respetada. También, Cruella le está ofreciendo a Anita la oportunidad de vengarse de la Baronesa ya que la trató mal en su baile blanco y negro, defendiéndola como cuando eran niñas.</p>	<p>Cruella tiene éxito en su plan de vengarse de la Baronesa, enviándola a prisión por sus crímenes y arruinando así su reputación en Londres. Anita también es la primera en fotografiar el “asesinato” de Estella a manos de la Baronesa, dejando de ser solo una periodista de chismes.</p>

Matriz de representación del feminismo por acciones del personaje de Cruella en el tercer acto



Fig. 13 – Escena “Cruella prepara con sus aliados su último movimiento contra la Baronesa” (Gillespie, 2021)

Matriz de representación del feminismo por acciones del personaje (Acto 3 / Escena “Cruella prepara con sus aliados su último movimiento contra la Baronesa”)	
Personaje	Estella Miller (Von Hellman) – Cruella de Vil
Evolución del personaje a lo largo del tercer acto	Cruella, tras descubrir que la Baronesa es su madre, reflexiona en Regent's Park sobre la crianza que recibió de quien pensó era su verdadera madre y cómo ella buscó reprimir su lado negativo. Cruella admite que, aunque intentó ser la dulce Estella por amor a su supuesta madre, se identifica más con Cruella, quien, a pesar de todo, no se considera igual que la Baronesa, sino mejor. Cruella ayuda a Horacio y Gaspar a escapar de prisión, y aunque inicialmente no quieren volver a

<p>trabajar con ella, terminan perdonándola y uniéndose a su último plan para ir en contra la Baronesa. Cruella planea atacar en la gala de caridad de la Baronesa, organizando que todas las invitadas vistan atuendos inspirados en Cruella para conmemorar su memoria. Durante la gala, Cruella se disfraza de Estella y confronta a la Baronesa, revelándole que sabe que es su madre. La Baronesa finge que quiere arreglar las cosas con su hija, pero después de abrazarla, la empuja por un precipicio en frente de todos los invitados y es arrestada por homicidio. Estella aparentemente muere, pero sobrevive gracias a una falda paracaídas que hizo junto con Artie. Tras asistir al funeral de Estella, Cruella toma el control de la mansión de la Baronesa, renombrándola Hell Hall y mudándose con la pandilla y sus perros. Finalmente, Cruella le envía cachorros de dálmata a Roger y Anita, disculpándose con Roger por haber causado que la Baronesa lo despidiese e indicándole a Anita que planea verla pronto.</p>			
Categorías del feminismo contemporáneo	Acciones	Motivaciones	Consecuencias de las acciones
Empoderamiento	<p>Cruella vuelve a convertirse en la autora intelectual del plan para deshacerse de la Baronesa, siendo quien asigna los roles a todos según cada una de sus especialidades. Además, Cruella sigue su camino de venganza, a pesar de descubrir que toda su vida ha sido una vida. Su resiliencia para hacer que la Baronesa pague por sus</p>	<p>Después de su experiencia cercana a la muerte, Cruella se ha dado cuenta de que preocuparse únicamente por sus propios sentimientos y no por los de otras personas no solo es perjudicial para su plan. Bajo el personaje de Cruella, Estella ha lastimado a las únicas personas que la ayudaron cuando más lo</p>	<p>Gracias a un ambiente de trabajo saludable y a comprender los sentimientos de todos, Cruella logra con éxito su plan para acabar con la Baronesa. Ella también tiene un cambio de perspectiva ya que, en lugar de</p>

	malas acciones es más fuerte que su dolor, no ignorándolo, pero tampoco centrándose únicamente en él.	necesitaba: Horacio y Gaspar. Estella se ha dado cuenta de que su venganza solo ha hecho daño y quiere corregir sus errores.	matar a la Baronesa como alguna vez consideró, solo arruinará su reputación.
Multiculturalidad	Para concretar su plan, Cruella une fuerzas con muchas personas que suelen ser vistas con prejuicios por la sociedad: negros, queer, mujeres no privilegiadas, delincuentes menores y sirvientes. Cruella también lidera a su equipo de manera adecuada, tratando a todos con respeto y asegurándose de que nadie se sienta explotado mientras trabaja para ella, mostrando su capacidad como líder.	Después de entender que el trato que tuvo con Horacio y Gaspar fue pésimo, Cruella toma la decisión de trabajar con personas no porque pueda presionarlas para que hagan lo que ella quiere. Cruella ha aprendido que debe centrarse en el talento, así como cuando a ella se le dio la oportunidad de ser diseñadora, tratando a todos como miembros valiosos y no como si pudieran ser reemplazables.	Tras lograr su venganza contra la Baronesa, Cruella consigue que todos quienes trabajaron con ella continúen haciéndolo. Cruella incluso se disculpa con el ex abogado de la Baronesa por provocar su despido, enviándole un cachorro de dalmata como disculpa.
Sororidad	Cruella cree que no solo puede contar con los hombres que ya conoce para lograr su plan sino también con las mujeres, como las de la tribu de modistas de Artie. Al igual que sus amigos,	A diferencia de la Baronesa que considera enemigas a las mujeres que pueden eclipsarla Cruella considera a las mujeres talentosas como posibles aliadas, reconociendo que su	Cruella y Artie continúan trabajando juntos y las modistas también están dispuestas a trabajar con

	<p>Cruella ofrece a las chicas los mismos beneficios y las trata con el mayor respeto. Además, Anita ha seguido trabajando para Cruella a pesar de que cree que murió en el incendio, señalando en sus artículos la caída de las ventas y la reputación de la Baronesa.</p>	<p>potencial de éxito crece trabajando juntas. Respecto a Anita, Cruella está agradecida por toda la ayuda que le ha prestado desde que le ofreció trabajar juntas y, en señal de agradecimiento, le regala un cachorro de dálmata.</p>	<p>Cruella de nuevo. Cruella ahora tendrá un equipo talentoso compuesto principalmente por mujeres que trabajarán con ella y buscarán sobresalir en la industria de la moda juntas.</p>
--	---	---	---



Matriz de representación del feminismo por acciones del personaje de la Baronesa Von Hellman en el primer acto



Fig. 14 – Escena “La Baronesa visita el Liberty de Londres” (Gillespie, 2021)

Matriz de representación del feminismo por acciones del personaje (Acto 1 / Escena “La Baronesa visita el Liberty de Londres”)	
Personaje	La Baronesa Von Hellman
Evolución del personaje a lo largo del primer acto	La Baronesa, una influyente diseñadora de modas, llega al Liberty de Londres y queda impresionada por el escaparate transformado por Estella, contratándola de inmediato. En su casa de modas, la Baronesa muestra un dominio absoluto, despidiendo a diseñadores al momento y modificando un vestido hecho por Estella con una afilada navaja, causándole una herida accidental. Durante una reunión con propietarios de tiendas, la Baronesa

<p>demuestra su astucia y conocimiento del mercado, ridiculizando a ambos por sus características físicas o malas decisiones de negocio, mientras reconoce la capacidad de Estella para satisfacer sus exigencias al hacer su almuerzo tal cual lo solicitó. En una reunión donde ambas discutían cómo mejorar diseños para una futura colección, Estella se interesa por el collar de la Baronesa, preguntándole su historia. La Baronesa le cuenta que el collar fue “robado por una empleada que luego falleció al caer por un risco”, menospreciando la mención de la hija especial de la mujer y tratándolo como un intento de extorsión fracasado.</p>			
Categorías del feminismo contemporáneo	Acciones	Motivaciones	Consecuencias de las acciones
Empoderamiento	<p>La Baronesa se presenta como una figura respetada en comparación con las demás mujeres que trabajan en el Liberty, siendo tratada con el máximo respeto en todo momento. Ella no se contiene cuando habla con el gerente, diciéndole que apesta a sudor al acercarse a ella o llamando a su tienda deprimente a pesar de su buena reputación. Además, en lugar de quejarse de que su escaparate fue modificado sin su permiso, la Baronesa vio su potencial</p>	<p>La Baronesa es consciente que es la diseñadora de moda más destacada de Londres, por lo que no tiene que tratar a las personas con respeto si no lo merecen. La Baronesa detecta de inmediato las intenciones del gerente solo halagándola por su reputación y conexión con la tienda. También está muy orientada a los negocios, por lo que contrata a Estella y critica al gerente por no darse cuenta de que el escaparate hecho por ella</p>	<p>La Baronesa le muestra al gerente del Liberty que sus prejuicios le hicieron perder a una diseñadora talentosa como Estella. Asimismo, la Baronesa sugiere que el prestigio del Liberty de Londres no es válido ya que la tienda es poco innovadora. Además, el contrato de Estella inicia la</p>

	y recepción entre el público, buscando a la persona que lo hizo.	fue el mejor que la Baronesa vio en el Liberty en los últimos 10 años.	caída de la Baronesa por sus crímenes.
Multiculturalidad	En lugar de seguir el modelo femenino tradicional de quedarse en casa, la Baronesa es una exitosa mujer de negocios que tiene una casa de moda de su propiedad y trabaja con tiendas exitosas en todo Londres. Además, la Baronesa es una mujer madura que tiene un séquito de hombres trabajando para ella, contrario a la idea de que sean las mujeres las que estén en la posición de servir.	La Baronesa tiene el talento, los medios y la actitud para valerse por sí misma. Sus desfiles suelen ser exitosos y es respetada por la sociedad londinense. Además, ella tiene un título nobiliario por lo que podría haberse conformado con vivir dentro de sus privilegios. Sin embargo, desafió su condición y comenzó a trabajar como diseñadora de moda.	La actitud de la Baronesa le hará ganar enemigos y perder aliados para eventualmente caer en el plan de Cruella. Además, Cruella poco a poco la irá superando ya que, al igual que el Liberty de Londres, la Baronesa se ha estancado.
Sororidad	A pesar de ser una limpiadora que cometió presuntos actos vandálicos según el gerente, la Baronesa vio el potencial de Estella y la contrató en el acto. La Baronesa también reconoce el talento que tiene Estella y reprende al gerente del Liberty de Londres por despedirla después de que	La industria de la moda requiere conceptos frescos para prosperar, por eso la Baronesa prioriza el talento de sus trabajadores antes que la clase social a la que pertenecen. Sin embargo, la Baronesa es selectiva y directa, por lo que siempre busca que los mejores diseñadores	Contratar a Estella hace realidad el sueño de su infancia. Sin embargo, también acerca a Estella a lo que realmente sucedió el día que murió su madre, lo que luego se convierte en una disputa

	ella sola hiciese el mejor escaparate que la tienda tuvo en los últimos 10 años.	trabajen para ella; de lo contrario, los despedirá en el acto.	entre Cruella y la Baronesa.
--	--	--	------------------------------



Matriz de representación del feminismo por acciones del personaje de la Baronesa Von Hellman en el segundo acto



Fig. 15 – Escena “La Baronesa y Estella van por un trago” (Gillespie, 2021)

Matriz de representación del feminismo por acciones del personaje (Acto 2 / Escena “La Baronesa y Estella van por un trago”)	
Personaje	La Baronesa Von Hellman
Evolución del personaje a lo largo del segundo acto	La Baronesa se presenta en su baile de blanco y negro, donde reprende a la periodista Anita Darling por una mancha de tinta en una de sus prendas, la cual tira a la basura. Durante el brindis, una mujer interrumpe el evento al provocar un alboroto. La Baronesa ordena a sus guardias que la lleven con

	<p>ella, descubriendo que la mujer se llama Cruella y lleva un vestido de una colección pasada suya modificado. La Baronesa amenaza a Cruella con llamar a la policía, pero un plato con ratas en su mesa la asusta, empezando un caos donde pierde su collar. La Baronesa se percató que un perro se lo está llevando y ordena a sus dálmatas que lo recuperen. Después del baile, Cruella comienza a sabotear las apariciones de la Baronesa, lo que hace que las ventas de la Baronesa caigan y Cruella comience a ganar notoriedad. La Baronesa se obsesiona con eliminar a Cruella, despidiendo a su abogado por no encontrar nada de su rival y confrontando a Anita en su trabajo por solo escribir sobre Cruella. Para recuperar su prestigio, la Baronesa busca hacer la mejor colección de primavera, espiando a Estella y apropiándose de uno de sus diseños. El día del desfile, la Baronesa es sabotada por Estella, quien usó huevos de polilla en lugar de pedrería para su vestido principal. Al eclosionar, las polillas arruinaron toda la colección y el desfile, provocando que los invitados huyeran y fueran a ver el desfile de Cruella. Al terminar el desfile de Cruella, la Baronesa reconoce a Horacio y lo sigue, llegando a la guarida de Cruella y descubriendo su doble vida. Cuando Cruella llega, la Baronesa reconoce que tiene talento en ambas versiones, revelando además que culpará a Horacio y Gaspar por el asesinato de Cruella, causando un incendio. Antes de retirarse, Cruella le recuerda la muerte de su madre, pero la Baronesa resta importancia al hecho y se burla de que ese sea el motivo de la venganza de Cruella. En un flashback después de que Cruella descubre que es la hija de la Baronesa, se revela que la Baronesa ordenó que mataran a su hija recién nacida para no comprometer su posición, engañando a su esposo y causándole la muerte por tristeza</p>		
Categorías del feminismo contemporáneo	Acciones	Motivaciones	Consecuencias de las acciones
Empoderamiento	La Baronesa considera que su tiempo es valioso,	La edad y la experiencia de la Baronesa le han	Debido a que toda su perspectiva de

	<p>por lo que le gusta tomar el asunto en sus propias manos cuando la gente no es eficiente con sus pedidos, arrebatando la botella de champán de las manos del camarero y abriéndola ella misma. Además, la Baronesa considera que tener en cuenta las emociones de los demás impide que las personas alcancen el éxito, tomándose muy en serio la competencia en los negocios y constantemente estar por encima del resto.</p>	<p>enseñado que considerar los sentimientos de otras personas resultará en no avanzar con sus propios objetivos personales. También sabe que muchas mujeres brillantes fracasaron debido a esta expectativa de empatía y sentimentalismo, terminando con sus talentos no siendo reconocidos y arrepintiéndose de haber sacrificado sus oportunidades.</p>	<p>que las emociones son una debilidad, la Baronesa sufre las consecuencias de sus acciones pasadas. El mayor crimen que atormenta a la Baronesa es el asesinato de la madre de Estella, ya que su hija quiere vengarla y no parará hasta arruinarle la vida.</p>
<p>Multiculturalidad</p>	<p>La perspectiva de la Baronesa de que las emociones son las que guían la vida contrasta con la idea de que las mujeres formen una familia como su objetivo final en la vida. En lugar de seguir las expectativas donde es necesario cuidar y considerar las emociones de los demás miembros de la familia, la Baronesa solo tiene que</p>	<p>Como no tiene marido ni hijos, la Baronesa puede vivir una vida en la que su ambición sea el principal motor de sus decisiones. Para evitar formar vínculos afectivos, la Baronesa se comporta de manera hostil, poniéndose siempre por sobre todos. Sin embargo, puede reconocer el talento de los demás, pero es más probable que se apropie</p>	<p>Debido a que la Baronesa considera los sentimientos ajenos como frenos, envía a su mayordomo a matar a su hija recién nacida y luego provocar que su marido muera de tristeza. Esta decisión resulta ser muy</p>

	considerar lo que es mejor para ella y su marca.	de ello para seguir priorizándose a sí misma.	perjudicial para ella ya que su mayordomo no mató a Estella.
Sororidad	<p>La Baronesa ha visto talento y potencial en Estella para iniciar su propia marca, preguntándole si tiene el instinto asesino de un empresario para mantenerla a flote, dándole el visto bueno a Estella cuando responde que espera que sí.</p> <p>Además, la Baronesa reconoce el talento de Cruella a pesar de ser rivales, afirmando que es audaz y brillante, pero mencionando que al final del día es su competencia directa.</p>	<p>Desde que contrató a Estella, la Baronesa siempre ha quedado impresionada con sus diseños, e incluso usó uno como pieza central de su colección de primavera. Además, la Baronesa ha observado que algunas de las decisiones de Estella tienden a lucir mejor que las suyas. Sin embargo, Estella solo trabaja para ella, por lo que, como cualquier empleada, puede ser despedida cuando la Baronesa lo considere.</p>	<p>Las palabras de la Baronesa alimentan la venganza de Cruella, llevándola a fingir matar a los dálmatas de la Baronesa para su espectáculo. También, pone en perspectiva que Cruella no podrá prosperar plenamente a menos que se deshaga de la Baronesa por completo.</p>

A continuación, mostraremos las matrices de estética audiovisual por escena en los tres actos de Mulán.

Matriz de estética audiovisual por escena en el primer acto de Mulán



Fig. 16 – Escena “Cita de Mulán con la casamentera” (Caro, 2020)

Matriz de estética audiovisual por escena (Acto 1)	
Personaje	Hua Mulán
Escena	Cita de Mulán con la casamentera
Descripción de escena	Mulán asiste a su reunión con la casamentera para demostrarle que es una buena opción para ser esposa y traer honor a la familia Hua a través del matrimonio como era esperado por parte de las mujeres. Mulán sirve el té con cierta torpeza mientras la casamentera enlista las cualidades de una buena esposa mientras su madre, su hermana y otra mujer observan atentamente sus acciones. Una araña

	<p>baja del techo de la casamentera y se posiciona frente a la hermana de Mulán, quien le tiene miedo a las arañas desde que era niña. Mulán nota que la araña se acerca a su hermana y piensa qué hacer sin perturbar la reunión. Al ver a la araña cerca de la tetera en el medio de la mesa, Mulán agarra la tetera y atrapa la araña debajo. La casamentera mira esta acción molesta y le pregunta si algo malo está pasando. Mulán le dice que no, a lo que la casamentera le dice que la tetera debe mantenerse en el medio de la mesa. Mulán le dice que entiende, pero afirma que la tetera está mejor en su nueva ubicación. La casamentera se enoja y le exige que la mueva a su lugar correspondiente, a lo que Mulán le hace caso y libera a la araña. La hermana de Mulán se asusta y se produce el caos. La araña salta en dirección a la casamentera, haciéndola caer de espaldas y enviando el juego de té por los aires. Mulán se sube a la mesa y con sus palillos atrapa las tazas de té mientras atrapa la tetera con el pie. Mulán mantiene el equilibrio con gracia, pero sin sus palillos su cabello cae hacia su cara y la hace perder el equilibrio, cayendo y rompiendo el juego de té, pero atrapando sin querer a la araña.</p>
<p>Elementos de la estética audiovisual</p>	<p>Descripción</p>
<p>Decorados y escenario</p>	<p>La escena ocurre en el espacio de la casamentera, donde los colores predominantes son el marrón, el rojo y el verde. Esta paleta representa el supuesto equilibrio y comodidad de apegarse a la tradición, siendo Mulán obligada a seguirla con el matrimonio, ya que es la única forma que tiene una mujer de brindar honor a su familia. Sin embargo, la parte roja de la paleta representa la idealización del amor para las mujeres en la sociedad imperial china, representando también la sensación de peligro para la individualidad de Mulán. Los principales elementos de la escena están hechos de madera como mesas, repisas y sillas, representando la resistencia y permanencia de las perspectivas de género tradicionales, mostrando su evidente presencia en la vida de Mulán considerando que todas las demás están sentados en una silla menos ella. Sin embargo, también hay elementos que pueden considerarse frágiles como las lámparas, los jarrones y, el más importante de la escena, el juego de</p>

	<p>té. La naturaleza frágil de estos objetos representa cómo las perspectivas de género no se alinean con el verdadero yo de Mulán, siendo también una representación de cómo Mulán las romperá después de lograr devolverle el honor a su familia al ir a la guerra. Detener la rotura del juego de té representa el esfuerzo inicial de Mulán de tratar de seguir con lo que era socialmente aceptado, pero romperse a pesar de que Mulán hizo todo lo posible por mantenerlos intactos representa el comienzo de Mulán de dejar de alinearse con el modelo de mujer tradicional en la China imperial.</p>
<p>Iluminación</p>	<p>La escena cuenta con iluminación natural y artificial, ocurriendo durante el día, pero también ocurriendo en un espacio cerrado con lámparas encendidas. El color de luz predominante es el amarillo, que representa el contraste del optimismo por traer honor a través del matrimonio implantado en las mentes de las mujeres de la China imperial con la sensación de nerviosismo interior de Mulán por renunciar a todo lo que quiere solo para ser una buena esposa. Al mismo tiempo, la iluminación amarilla representa el peligro durante la escena en la que Mulán se da cuenta de que una araña se acerca a su hermana, deteniéndola, pero al mismo tiempo enojando a la casamentera.</p>
<p>Composición del plano</p>	<p>Los planos principales que se utilizan en esta escena son primeros planos. Estos representan la dicotomía de Mulán entre actuar o ignorar, decidiendo actuar a pesar de estar en presencia de la casamentera que tiene en sus manos el honor de Mulán y su familia. Los planos enteros representan cómo Mulán es colocada como inferior durante la escena, siendo obligada a actuar tal como espera la casamentera mientras nadie intenta apoyarla. Finalmente, los planos detalle representan la dificultad de Mulán para encajar en la perspectiva femenina tradicional, luchando por servir el té correctamente, pero atrapando con gracia las tazas de té en el aire con sus palillos y la tetera con un pie.</p>
<p>Códigos sonoros</p>	<p>La música de fondo comienza con instrumentos de cuerda y viento tocando suavemente y casi imperceptiblemente representando las cualidades de una buena esposa según la perspectiva tradicional de los roles de género. Sin embargo, una vez que aparece la araña, aparece la percusión y la melodía se vuelve de suspenso. Durante este momento, la voz de la casamentera pasa a un segundo plano, representando que a Mulán no le importa seguir la tradición en ese momento, solo quiere proteger a su hermana. La música se vuelve tensa</p>

cuando le preguntan a Mulán por mover la tetera de su lugar, solo se escuchan los instrumentos mientras ella piensa qué hacer, lo que representa su dicotomía entre hacer lo que la sociedad considera correcto y lo que ella considera correcto. Cuando Mulán levanta la tetera y se produce el caos, la música se vuelve estridente, cambiando a una melodía más suave y optimista cuando Mulán atrapa el juego de té en el aire, lo que representa la determinación de Mulán de ser una heroína por encima de ser alguien pasiva que dejaría que el caos continuara. Sin embargo, la difícil postura en la que se ha puesto Mulán está acompañada de violines, que representan su lucha actual por cumplir con las expectativas de la sociedad. Finalmente, cuando el cabello de Mulán la hace caer, se escuchan instrumentos de percusión y viento para indicar el fracaso de Mulán. Sin embargo, una pequeña percusión suena una vez que la araña es atrapada indirectamente, reforzando la idea de que para Mulán era más importante preservar el bienestar de su hermana. Además, durante la escena, hay efectos sonoros que realzan algunos elementos como el juego de té en el aire, la araña moviéndose o Mulán quitándose los palillos del pelo. Estos efectos representan las habilidades sobrehumanas de Mulán gracias a su chi, demostrando que lo sigue teniendo fuerte a pesar de estarlo suprimiéndolo desde que era niña.



Matriz de estética audiovisual por escena en el segundo acto de Mulán



Fig. 17 – Escena “Regreso de Mulán al campo de batalla como mujer” (Caro, 2020)

Matriz de estética audiovisual por escena (Acto 2)	
Personaje	Hua Mulán
Escena	Regreso de Mulán al campo de batalla como mujer
Descripción de escena	Mulán montada en su caballo regresa al campo de batalla, quitándose la armadura al regresar y soltándose el cabello, presentándose como una mujer a pesar del tabú que las rodea. De vuelta en el campo de batalla, Mulán lucha ferozmente contra el ejército rourano sin ser herida. El ejército rourano se retira asustado de Mulán a lo que Xianniang pasa de ser un halcón a una colonia de

	<p>murciélagos que atacan al quinto batallón obligándolos a cubrirse, volviéndose vulnerables a las catapultas rouranas. Mulán busca una manera de salvar a sus compañeros, observando las montañas nevadas. Ella cabalga recogiendo los cascos de sus compañeros caídos hasta una colina detrás de las catapultas rouranas. Mulán comienza a disparar flechas a los rouranos, impactando a varios y provocando que cambien de objetivo, centrándose en los "enemigos" en la colina. Mulán logra hacer que los rouranos provoquen una avalancha tras un ataque con catapulta, que los mata a todos mientras rescata al quinto batallón de la trampa de Xianniang. El quinto batallón se retira, pero Honghui queda atrapado después de ayudar a otro soldado a escapar de la avalancha. Mulán ve a Honghui en peligro y se apresura a salvarlo.</p>
<p>Elementos de la estética audiovisual</p>	<p>Descripción</p>
<p>Decorados y escenario</p>	<p>La escena ocurre en un exterior rocoso principalmente plano rodeado de montañas nevadas, donde elementos como campos de hierbas se mezclan con equipo de guerra. El entorno rocoso representa la estructura del mundo físico donde todos, incluido Mulán, pueden usar su chi sin restricciones porque la fuerza, así como la resistencia no conoce género. Las rocas también representan el paso del tiempo y los cambios significativos, presentados al ser Mulán la primera mujer que participa en la guerra. Los campos de hierbas representan el constante estado de cambio en la naturaleza que combinado con el equipo de guerra esparcido en el campo de batalla muestra que los guerreros no pueden ser solo hombres, siendo Mulán el mejor ejemplo de una mujer talentosa con suficiente potencial para convertirse en uno. La nieve que rodea y luego cubre todo el campo de batalla representa la transformación de Mulán, lo que muestra que Mulán finalmente abrazó su chi como mujer a pesar de las expectativas de la sociedad y debido a eso, venció al ejército rourano y al mismo tiempo salvó a muchos de sus compañeros de batallón.</p>
<p>Iluminación</p>	<p>La escena cuenta con luz natural, siendo afectada mayormente por un cielo nublado y levantamiento de polvo provocado por la batalla. Cuando Mulán regresa al campo de batalla, la iluminación es sombría, pero cuanto más cerca</p>

	<p>está de regresar, la iluminación se vuelve más presente, alcanzando su punto máximo cuando Mulán se desata el cabello y se presenta como una mujer. Este cambio representa a Mulán optando por no dejar que su chi se corrompa, mostrándose como su verdadero yo mientras se quita la armadura que ha estado ocultando sus rasgos femeninos. Los elementos que bloquean la luz representan los peligros que Mulán tendrá que enfrentar; incluso si puede luchar hábilmente, es solo una persona contra todo un ejército, y regresa a una iluminación sombría una vez que los rouranos se retiran y el quinto batallón es acorralado. El regreso a una iluminación sombría representa las preocupaciones de Mulán de no poder salvar a sus compañeros. Sin embargo, ella hace un plan en el acto para rescatar a todos, acompañado de otro cambio hacia una luz más suave que representa su ingenio para enfrentarse sola a un ejército entero y tener éxito. Por último, la escena vuelve a tener una iluminación sombría una vez que comienza la avalancha porque es un peligro inminente para ambos bandos, lo que representa también el deseo de Mulán de corresponder el apoyo de Honghui rescatándolo de la avalancha incluso si fuera arriesgado para ella en lugar de dejarlo morir.</p>
<p>Composición del plano</p>	<p>Los planos principales que se utilizan en esta escena son planos generales para representar a Mulán usando todo el potencial de su chi para luchar contra los rouranos, sin importarle las expectativas de la sociedad ni los estereotipos asociados con las mujeres que usan chi. Los primeros planos se utilizan para representar las emociones de Mulán durante la escena, pasando de la determinación de derrotar al enemigo tomando todas las medidas posibles, la preocupación de que sus compañeros estén acorralados y al borde de la muerte y, la satisfacción de que el enemigo caiga en su trampa para así salvar a todo su batallón. Los planos detalle representan a Mulán deteniendo su mentira y abrazando su verdadero yo, desechando todo elemento relacionado con su identidad falsa en el retorno al campo de batalla.</p>
<p>Códigos sonoros</p>	<p>La presencia de instrumentos de cuerda, viento y percusión están presentes en la escena. Comienza con una melodía épica que representa la aceptación de Mulán de ser una mujer que también puede ser una guerrera incluso si la sociedad no está de acuerdo. Luego cambia a una melodía dramática una vez que el ejército de rouranos se retira y el batallón es acorralado por los murciélagos de Xianniang, lo que representa la incertidumbre de Mulán para lidiar con ese tipo</p>

de amenaza. La escena se vuelve tensa una vez que aparecen las catapultas rouranas y atacan a un grupo de soldados chinos, lo que representa el miedo de Mulán de no poder ayudar a sus compañeros considerando la cantidad de rouranos. Sin embargo, hay una señal de esperanza marcada con un cambio en los violines donde Mulán observa las montañas nevadas, lo que representa la determinación de Mulán de ayudar al batallón y su rápido ingenio para pensar en una posible solución a pesar de las probabilidades en contra. La melodía se vuelve optimista sin dejar de ser dramática cuando Mulán comienza su plan para derrotar a los rouranos, pero la melodía cambia a una de suspenso que representa las dudas de Mulán sobre si su plan funcionará a pesar de que ha conseguido que el enemigo no use las catapultas contra los soldados chinos. El plan de Mulán funciona y el impacto del proyectil de una catapulta rourana va acompañado de una percusión que marca el comienzo de una avalancha que representa el éxito de Mulán en su plan y su capacidad para vencer a todo un ejército sola, incluso si no se la considera una guerrera. No obstante, cuando la avalancha avanza, la melodía se vuelve tensa y llena de suspenso, lo que representa el temor de Mulán de que su plan pueda resultar ligeramente contraproducente dado que Honghui quedó atrapado en la avalancha.



Matriz de estética audiovisual por escena en el tercer acto de Mulán



Fig. 18 – Escena “Encuentro de Mulán con Xianniang en palacio” (Caro, 2020)

Matriz de estética audiovisual por escena (Acto 3)	
Personaje	Hua Mulán
Escena	Encuentro de Mulán con Xianniang en palacio
Descripción de escena	Mulán llega sola al palacio después de que su tropa se quedó luchando contra los guerreros de élite de Bori Khan, presentándose como Hua Mulán del quinto batallón y mencionando que vino a protegerlo. Xianniang afirma que es imposible que una mujer lidere las tropas de un hombre, lo que sorprende a Mulán, quien se da cuenta de que Xianniang está en el trono del emperador.

	<p>Mulán le pregunta a Xianniang dónde está el emperador, pero ella no responde. Mulán le dice a Xianniang que tenía razón al decir que eran iguales, pero Xianniang señala que no del todo porque ella nunca sería aceptada a diferencia de Mulán. Mulán le recuerda a Xianniang que le dijo que su viaje era imposible, pero ella está parada frente a ella, demostrando que ellas también pueden tener un lugar. Xianniang dice que es demasiado tarde para ella, pero Mulán le dice que no es tarde y aún puede tomar un camino honorable, solo tiene que ayudarla a saber dónde está el emperador. Xianniang se convierte en un halcón y vuela en dirección a Mulán, ella la esquiva y la sigue fuera del palacio, notando que Xianniang está volando hacia la ubicación del emperador.</p>
<p>Elementos de la estética audiovisual</p>	<p>Descripción</p>
<p>Decorados y escenario</p>	<p>La escena se desarrolla en el palacio del emperador, donde los colores predominantes son el rojo, el dorado y el marrón. Esta paleta representa cómo la abundancia y la fuerza del imperio chino están en riesgo debido a sus decisiones no inteligentes con los rouranos ni con Xianniang, sirviendo como una especie de castigo por apegarse a perspectivas tradicionales centradas únicamente en personas de su propia cultura, principalmente hombres. Los elementos marrones representan la confiabilidad y seguridad que Mulán traerá al emperador y al imperio como el mejor guerrero de China, buscando principalmente el bienestar de todo el imperio a pesar de su género y el tabú en torno al uso de chi por parte de las mujeres. Los elementos de la escena son de mármol y madera, siendo el suelo de baldosas. Estos elementos representan cómo la resistencia a cambiar sus valores fundamentales había llevado al imperio chino a una situación desfavorable donde el enemigo tiene la ventaja, siendo Mulán quien romperá la tradición como la primera mujer guerrera y también quien lidera el escuadrón a cargo de rescatar al emperador, contradiciendo las expectativas del matrimonio como objetivo principal de la vida de una mujer. Mulán parada en medio de la habitación representa cómo la distancia entre ella y Xianniang no es tan grande como antes, entendiendo perfectamente las motivaciones detrás de las acciones de Xianniang y empatizando con ellas ya que ella quiere lo mismo. Este</p>

	<p>posicionamiento representa el entendimiento entre Mulán y Xianniang, llegando al punto en que Mulán es quien ofrece ahora unir fuerzas y Xianniang, a pesar de sus anteriores resentimientos con el imperio chino, acepta porque ha visto que el cambio es posible con Mulán.</p>
Iluminación	<p>El escenario cuenta con luz artificial y natural, siendo la luz natural la principal debido a que la escena ocurre durante un día soleado y además Mulán deja la puerta del palacio abierta, otorgando otro camino para que la luz esté presente en escena, mientras que la luz artificial proviene de lámparas y velas. El tono blanco de la luz representa la protección que Mulán ofrece al emperador, siendo el único guerrero que ha llegado a palacio para defenderlo del ejército de Khan, lo que trastoca las expectativas tradicionales ya que Mulán es quien lidera el escuadrón de rescate y ella es una mujer. La luz blanca también representa el despertar espiritual que Mulán trae a Xianniang, convirtiéndose en la evidencia de que las mujeres pueden encontrar su lugar en la China imperial y permitiéndole redimirse a pesar de sus malas acciones mientras ayudaba a Khan y los rouranos.</p>
Composición del plano	<p>Los planos principales que se utilizan en esta escena son planos generales que representan el impulso de Mulán de ser un héroe, querer proteger al emperador y luego mostrarle a Xianniang que no es demasiado tarde para conseguir su redención y encontrar su lugar juntos. Los primeros planos representan los sentimientos de Mulán, el miedo cuando piensa que ha llegado demasiado tarde, la calidez cuando le dice a Xianniang que ambos son iguales y la esperanza cuando le pide a Xianniang que la acompañe, ya que aún no es tarde para ella. Los planos medio cortos representan la formalidad y el respeto que todavía tiene Mulán por el emperador a pesar de ser quien ha sido el encargado de mantener y replicar los estereotipos de género en la sociedad china durante su reinado, aspecto que luego cambiará tras ver de primera mano las habilidades de Mulán como guerrera.</p>
Códigos sonoros	<p>La melodía de fondo cuando Mulán corre a palacio es épica y dramática y representa la desesperación que siente Mulán por rescatar al emperador, ya que ella fue la única que logró llegar a palacio mientras sus compañeros permanecían luchando contra el ejército rourano, lo que significa que en la primera misión de Mulán como guerrera, ella está sola. No hay música de fondo</p>

hasta que Mulán se da cuenta de que Xianniang está sentado en el trono del emperador, acompañado de una melodía tensa con instrumentos de viento y eventual percusión que representa el miedo de Mulán de que Xianniang esté allí y la probabilidad de que haya matado al emperador. Sin embargo, esta opinión cambia a un momento más empático entre Mulán y Xianniang que va acompañado de una melodía melancólica y nostálgica, que representa el vínculo entre ambas gracias a sus experiencias de vida similares. Asimismo, esta melodía representa el deseo de Mulán de darle a Xianniang la oportunidad de ser una guerrera totalmente honorable, así como a ella se le fue otorgada por su comandante. El discurso de Mulán sobre no llegar tarde para tomar un camino honorable está acompañado de instrumentos de viento y cuerda, lo que representa la esperanza que Mulán está transmitiendo a Xianniang de que hay un lugar para ellos a pesar de su género, sirviendo al mismo tiempo como un paralelo al momento en que Xianniang ofreció a Mulán unir fuerzas. La última melodía tensa que suena cuando Mulán le pide ayuda a Xianniang y ella se convierte en halcón representa las dudas que Mulán tiene sobre Xianniang ya que ella no respondió a su oferta, especialmente cuando se convierte en halcón y carga en su dirección. Sin embargo, esta melodía se vuelve épica ya que Xianniang guía a Mulán a la ubicación de Khan, lo que representa la determinación de Mulán y su sentimiento de orgullo de que Xianniang esté haciendo lo correcto porque no era tarde.

A continuación, mostraremos las matrices de estética audiovisual por escena en los tres actos de Xianniang.

Matriz de estética audiovisual por escena en el primer acto de Xianniang



Fig. 19 – Escena “Audiencia de Xianniang como último superviviente con el emperador” (Caro, 2020)

Matriz de estética audiovisual por escena (Acto 1)	
Personaje	Xianniang
Escena	Audiencia de Xianniang como último superviviente con el emperador
Descripción de escena	Después de una masacre a una guarnición, el canciller real informa al emperador de las circunstancias, señalando que la tribu rourana estaba detrás del ataque bajo las órdenes de su nuevo líder Bori Khan, hijo de un guerrero rourano asesinado anteriormente por el emperador. El canciller presenta a un único superviviente de la masacre, un soldado que en realidad es Xianniang

	<p>poseyendo su cuerpo. En un momento, Xianniang interrumpe la charla del canciller y el emperador, pidiendo hablar. El emperador concede la petición del soldado y "él" les informa que Khan lucha junto a una mujer con un chi inimaginable, a lo que el canciller dice agresivamente que no hay lugar para las brujas en el reino, añadiendo que el uso del chi para actividades delictivas está prohibido. Xianniang responde que la destreza de la mujer guía al ejército rourano hacia la victoria y que ella ha entrenado a un grupo de guerreros de élite para ayudar a Khan. El emperador afirma que no le temen a la magia negra y promete que destruirá a los rouranos y a la bruja. Luego, el emperador promulga un decreto por el que cada familia debe proporcionar un hombre para formar un ejército fuerte que proteja a China de la amenaza rourana.</p>
<p>Elementos de la estética audiovisual</p>	<p>Descripción</p>
<p>Decorados y escenario</p>	<p>La escena sucede en el palacio del emperador, donde los colores predominantes son el rojo, el dorado y el marrón. Esta paleta representa cómo a pesar de su abundancia y estabilidad el imperio chino no es completamente confiable ni sabio, especialmente con las mujeres. Los elementos rojos representan la sensación de peligro que siente Xianniang al presentarse frente al emperador poseyendo un soldado, representando también su enojo hacia el emperador por ser la figura principal de la permanencia de los estereotipos de las mujeres. Los elementos de la escena son de mármol y madera siendo el suelo de baldosas. Estos elementos representan la resistencia, durabilidad y protección de la cultura por parte del imperio chino, considerando dentro de ella a sus valores fundamentales. Sin embargo, este seguimiento de la tradición implica mantener la idea de mujeres destinadas a ser solo esposas con la cual Xianniang no se alinea, encontrándose frente al emperador cerca de la puerta ya que no quiere volver a ser parte de esas restricciones. Esta postura de estar cerca de la puerta no solo sirve para disimular su fachada de soldado, también representa el contraste entre Xianniang y el emperador, donde la opulencia y el éxito del oro representa el seguir replicando las ideas de género en la sociedad porque</p>

	<p>quienes están en el poder son los hombres, mientras que Xianniang se opone a tal idea siendo representada por la madera y su resistencia física.</p>
Iluminación	<p>El escenario cuenta con luz artificial y natural, siendo la artificial la principal a través de lámparas y velas mientras que la natural proviene de la escena que ocurre durante el día, aunque cabe resaltar que la atmósfera de la escena es sombría. El tono naranja de la luz representa la advertencia de riesgo tanto para Xianniang ya que ella está frente al hombre más poderoso del bando chino mientras que, sin que el séquito real y el emperador lo sepan, están en presencia de la mujer más poderosa del bando rourano. La luz naranja también representa la agitación de Xianniang porque, cuando el emperador la trata como a una bruja y no parece preocupado por ella, enciende su deseo de derrotarlo a él y a su ejército real para demostrarle que debería haber estado preocupado y que las mujeres también merecían ser guerreras en lugar de ser tratadas solo como brujas.</p>
Composición del plano	<p>Los planos principales que se utilizan en esta escena son planos generales para representar la distancia entre Xianniang y el emperador, no solo física sino también ideológicamente. Si bien Xianniang mientras posee al soldado señala los logros de la guerrera del ejército rourano, el emperador chino y su séquito nunca la consideran una persona digna de ser respetada, tachándola solo de bruja. Los primeros planos representan cómo la determinación y la ira de Xianniang se hacen más fuertes dentro de ella, alimentando su deseo de demostrarles a todos que debe ser respetada y que es una guerrera hábil. El plano medio representa su orgullo por sus acciones porque, como mujer, los chinos nunca la habrían dejado ser una guerrera, regodeándose indirectamente de lo mucho que ha hecho por los rouranos después de ser exiliada solo por querer usar su chi siendo una mujer.</p>
Códigos sonoros	<p>La escena va acompañada de una melodía de fondo tensa y de suspenso, que es suave e imperceptible hasta que el emperador dice que destruirá a la bruja. El hecho de que la melodía se vuelva notoria con la presencia de violines después de esta frase representa que el resentimiento de Xianniang está justificado, haciéndola sentir menos culpable de ir en contra del imperio chino para ganarse su respeto.</p>

Matriz de estética audiovisual por escena en el segundo acto de Xianniang



Fig. 20 – Escena “Encuentro de Xianniang y Mulán después de la avalancha” (Caro, 2020)

Matriz de estética audiovisual por escena (Acto 2)	
Personaje	Xianniang
Escena	Encuentro de Xianniang y Mulán después de la avalancha
Descripción de escena	Mulán sufre después de haber sido expulsada del quinto batallón, a lo que Xianniang se presenta ante ella pasando de una colonia de murciélagos a su forma humana, diciéndole que no podrá regresar a casa y que su desgracia es peor que la muerte. Mulán se apresura a atacar a Xianniang, pero ella la detiene diciéndole que la entiende y menciona que ella era solo una niña como Mulán

	<p>cuando la gente se volvió contra ella. Xianniang le pregunta a Mulán si cree que no quería tener un camino honorable y le dice que ha vivido una vida de exilio sin nación, aldea ni familia. Xianniang le dice a Mulán que es igual a ella, pero Mulán lo niega, insistiendo Xianniang afirmando que cuanto más poder tenía, más asfixiada se sentía al igual que Mulán. Xianniang le dice a Mulán que, a pesar de salvar la vida del batallón, ellos le dieron la espalda. Xianniang también menciona que Mulán recién está descubriendo su poder y le pide que fusione caminos, de esa manera las dos pueden ser más fuertes juntas. Mulán le responde a Xianniang que obedece a un cobarde a lo que ella responde que Khan nunca huyó, siendo quien conquistará la ciudad imperial y matará al emperador. Mulán le dice que no sucederá, pero Xianniang le dice que en ese momento está pasando. Xianniang le pide a Mulán una vez más que se una a ella para que juntas encuentren su lugar, pero Mulán se niega diciendo que su lugar es en el reino protegiendo al emperador, montando su caballo de regreso al campamento del batallón.</p>
<p>Elementos de la estética audiovisual</p>	<p>Descripción</p>
<p>Decorados y escenario</p>	<p>La escena transcurre en una montaña con un relieve accidentado y sin vegetación, siendo los colores principales de la montaña el rojo, el blanco, el gris y el azul. Esta paleta representa la aparente paz de Xianniang con sus decisiones de vida ya que se alinean mejor con sus deseos personales, pero al mismo tiempo hay un aspecto de melancolía que todavía la molesta por su trágico pasado. La montaña representa la vida de Xianniang, siendo desolada desde que fue exiliada y teniendo una actitud hasta cierto punto seca con otras personas. Al mismo tiempo, Xianniang presentó dificultades para poder vivir plenamente ya que no contó con el apoyo de nadie durante varios años hasta que conoció a Bori Khan. Sin embargo, al mismo tiempo la montaña representa la fuerza y resistencia de Xianniang para seguir adelante, incluso si no pudo seguir un camino honorable en la vida.</p>

<p>Iluminación</p>	<p>La escena cuenta con iluminación natural, sucediendo durante un atardecer. Esto representa un momento de vulnerabilidad para Xianniang, ya que se está abriendo a Mulán, contándole sobre su pasado y uniéndose a través de recuerdos dolorosos en los que la sociedad la trató mal tal como lo hizo con Mulán. La puesta de sol también representa el desvanecimiento de los valores tradicionales y un nuevo comienzo, ya que Xianniang le ofrece a Mulán la oportunidad de unirse a ella para que juntas puedan encontrar su lugar y fortalecerse. Este argumento se refuerza porque Xianniang señala que el batallón de Mulán le dio la espalda a pesar de ser quien los salvó de morir.</p>
<p>Composición del plano</p>	<p>Los planos principales que se utilizan en la escena son primeros planos, que representan la vulnerabilidad de Xianniang, diciéndole a Mulán que tenía que continuar con su vida sin nadie a su lado solo por usar su chi como mujer. Los primeros planos también representan el deseo de Xianniang de ayudar a Mulán ya que se ve reflejada en ella y no quiere que sufra el mismo destino que ella. Los planos generales se utilizan para representar el contraste entre Xianniang y Mulán al pertenecer a diferentes bandos, pero al mismo tiempo son iguales ya que son mujeres guerreras talentosas que solo buscan ser respetadas, siendo Xianniang la más demonizada ya que está usando sus poderes para supuesta brujería. Finalmente, el plano detalle representa el profundo deseo de Xianniang de haber seguido un camino honorable, pasando sus dedos por la hoja de la espada de Mulán.</p>
<p>Códigos sonoros</p>	<p>La escena tiene una música de fondo dramática con instrumentos de viento que representa la nostalgia y el dolor de Xianniang que ha estado cargando desde que era una niña. La música se detiene hasta que ella le dice a Mulán que a su batallón no le importó que ella les salvara la vida solo por su género, surgiendo una melodía suave y optimista que representa la autenticidad de Xianniang con su oferta a Mulán, queriendo ayudarla a controlar su poder ya que ella Solo está descubriendo cómo manejarlo. Se escuchan suaves violines cuando Xianniang le dice a Mulán que Bori Khan no huyó de la batalla, pero los instrumentos de cuerda cambian la emoción de la escena a dramática una vez que Xianniang menciona que el emperador morirá. Este cambio representa que, a pesar de que la oferta de Xianniang proviene de un lugar de cuidado, solo seguiría replicando el ciclo de desprecio por los rouranos en el que las mujeres los tratan solo a</p>

ellos como brujas y herramientas. Al mismo tiempo, muestra que el impulso de Xianniang también es venganza, yendo en contra de los valores fundamentales de honor y lealtad de Mulán. La melodía se vuelve llena de suspenso cuando Xianniang revela su plan, pero luego melancólica cuando le pide a Mulán que se una a ella para que juntas puedan encontrar un lugar, lo que representa el deseo de Xianniang de ayudar ya que considera a Mulán una oportunidad para ayudarse a sí misma como a ella le hubiera gustado que la ayudaran. Finalmente, la melodía se vuelve decidida y épica cuando Mulán declina, lo que representa que Xianniang siente admiración por ella ya que continúa siguiendo su camino honorable a pesar de las consecuencias que le pueda costar.



Matriz de estética audiovisual por escena en el tercer acto de Xianniang



Fig. 21 – Escena “Encuentro final de Xianniang con Bori Khan” (Caro, 2020)

Matriz de estética audiovisual por escena (Acto 3)	
Personaje	Xianniang
Escena	Encuentro final de Xianniang con Bori Khan
Descripción de escena	Xianniang vuela a la ubicación de Bori Khan como un halcón. Cuando llega, se transforma nuevamente en humana. Bori Khan le pregunta qué está haciendo allí, a lo que Xianniang le dice que su ataque se enfrenta a una competencia feroz, liderada por una joven de una pequeña aldea. Bori Khan le dice que es una niña, pero Xianniang lo corrige y le dice que es una guerrera. Cuando

	<p>Mulán se acerca, Xianniang le dice a Bori Khan que una mujer es la que lidera la tropa y que no es un perro descartado. Bori Khan se da cuenta de que Xianniang fue quien guió a Mulán, apuntando a Xianniang con su arco, pero cambiando rápidamente y disparando a Mulán. Xianniang va tras la flecha como un halcón y, antes de que llegue a Mulán, Xianniang vuela por el medio y es golpeado. Xianniang cae en los brazos de Mulán y vuelve a ser una mujer. En su lecho de muerte, Xianniang le dice a Mulán que ocupe su lugar, muriendo después de terminar la oración.</p>
Elementos de la estética audiovisual	Descripción
Decorados y escenario	<p>La escena se desarrolla en lo alto de una obra en construcción, rodeada de elementos de madera como vigas, piso y pilares. Estos elementos de madera representan la fuerza física asociada al hombre, aunque en esta ocasión se trata de madera de bambú, que es símbolo de flexibilidad y crecimiento. Xianniang ahora está representada por este nuevo tipo de madera, finalmente enfrentándose a Khan después de sus constantes maltratos y traicionándolo, trayendo a Mulán hacia su ubicación ya que ella es la mujer que llevará a China a una nueva era de crecimiento. Cuando Xianniang corrige a Bori Khan por la forma en que se refiere a Mulán, el emperador que está atado a una estructura de madera de bambú parece darse cuenta de lo anticuado de su sistema de normas de género cuando escucha que una mujer lidera su tropa de rescate. Mulán se apresura a rescatar al emperador, pero se detiene para sostener el cuerpo de Xianniang en medio de la zona de construcción después de sacrificarse por ella, representando cómo las acciones de ambas conducirán a una nueva estructuración de las normas de género, comenzando desde cero con el sacrificio de Xianniang y el rescate del emperador a manos directas de Mulán.</p>
Iluminación	<p>La escena ocurre durante un día soleado con una presencia significativa de nubes que sirven como paralelo al primer encuentro de Xianniang con Mulán, pero esta vez representa el cambio de perspectiva que Xianniang ha experimentado gracias a Mulán. Hay una ligera presencia de humo que rodea a</p>

	<p>Bori Khan y Xianniang bloqueando la luz, lo que representa la obvia animosidad entre ellos. Sin embargo, Xianniang no es la que se ve afectada principalmente por la presencia del humo, lo que representa que ella no es la que experimenta el choque con la realidad sino Khan. Esto también se respalda una vez que Xianniang se sacrifica por Mulán, ya que lo hace sin la presencia de humo que represente que estaba dispuesta a arriesgarlo todo por la voluntad de Mulán. El sacrificio de Xianniang está acompañado por la luz del atardecer que representa su redención, ya que ahora puede descansar en paz sabiendo que tomó un camino honorable en la vida.</p>
<p>Composición del plano</p>	<p>En la escena, los planos más utilizados son primeros planos, que representan la nueva fuerza de Xianniang para finalmente romper lazos con Bori Khan, ya que él no la ve como un individuo digno de respeto sino como una herramienta o propiedad. Una particularidad es que los dos últimos primeros planos no están relacionados con Khan sino con Mulán, que representan los verdaderos sentimientos de Xianniang que se han mostrado después de conocer a Mulán, queriendo que ella tenga éxito en su causa de igualdad porque cree en ella. Los planes conjuntos representan que Xianniang finalmente rompe los lazos con Khan, lo que demuestra que Xianniang ya ha tomado una decisión y está lista para enfrentar las consecuencias que conlleva un camino honorable. Los planes generales están asociados principalmente con la forma de halcón de Xianniang, siendo la única excepción cuando se lanza para salvar a Mulán. Esto representa la nueva perspectiva de vida de Xianniang, usando su chi no para ganarse su respeto con violencia sino con acciones honorables.</p>
<p>Códigos sonoros</p>	<p>Hay un fondo musical épico que acompaña a Xianniang volando a la ubicación de Bori Khan, volviéndose dramático una vez que cambia a la perspectiva de Khan, ya que representa el desafío de Xianniang a las órdenes de Bori Khan de quedarse en palacio. El fondo musical cambia a uno dramático una vez que Khan le pregunta qué está haciendo allí, haciéndose más fuerte a medida que la confrontación continúa y representa el nuevo impulso de Xianniang de defenderse a sí misma y no necesitar a los rouranos. Los instrumentos de viento se unen a la melodía para acompañar la aparición de Mulán y el mensaje de Xianniang de una mujer al frente de la tropa, representando su momento de empoderamiento ya que no tolerará más maltratos. La melodía vuelve a ser</p>

dramática una vez que Khan se da cuenta de que Xianniang lo traicionó y la señala, marcando la amenaza con una fuerte percusión. Sin embargo, cuando cambia de objetivo y dispara a Mulán, la percusión lo indica, apareciendo una especie de gritos que acompañan el recorrido de la flecha, representando la desesperación de Xianniang por salvar a Mulán. La música se detiene una vez que Xianniang es golpeada y cambia a una melodía melancólica con instrumentos de viento y cuerda, que representa los últimos momentos de Xianniang y su redención, que servirá como último empujón para Mulán representada con el cambio de la canción a una melodía épica.



Matriz de estética audiovisual por escena en el primer acto de Cruella



Fig. 22 – Escena “Estella se defiende de sus bravucones” (Gillespie, 2021)

Matriz de estética audiovisual por escena (Acto 1)	
Personaje	Estella Miller (Von Hellman) – Cruella de Vil
Escena	Estella se defiende de sus bravucones
Descripción de escena	Estella asiste a su primer día de escuela primaria acompañada de su madre, quien le dice que pertenece a esa escuela y le pregunta si recuerda qué hacer cuando Cruella (sus malas emociones) quiera tomar el control. Estella responde que agradece su visita, pero debe pedirle que se vaya. Su mamá aprueba la respuesta y le ofrece su sombrero, pero Estella le dice que no lo necesitará.

	<p>Estella camina hacia la escuela mientras escucha a su madre decirle que sea amable, buena y amigable. En la escuela, Estella le da la vuelta al abrigo y deja al descubierto una chaqueta blanca con dibujos por todas partes. Estella se presenta a dos niños, pero estos la tratan mal y llaman zorrillo. Antes de perseguir a los dos niños, una niña negra se presenta a Estella: Anita. Anita recomienda a Estella que ignore a los niños, a lo que Estella dice que ya lo hizo, pero que no durará mucho, lanzándole uno de los niños una pelota de saliva. Estella comienza a pelear con el niño que la escupió en las áreas verdes de la escuela, siendo llevada por el propio director a su oficina donde le pone una marca negativa a su expediente. A medida que pasan los días, Estella se enfrenta al acoso de los niños que la llamaron zorrillo y de sus amigos. Cuando la tiran a un contenedor de basura, encuentra a un cachorro al que llama Buddy, al cual adopta. Al mismo tiempo, su relación con Anita mejora, haciéndose amigas y defendiéndola cuando los bravucones intentan atacarla. Sin embargo, solo por defenderse, Estella es enviada constantemente a la oficina del director, recibiendo varias marcas negativas hasta que reunió las suficientes para que fuese expulsada. El día que el director planea expulsar a Estella, su madre asiste a la escuela y, antes de que el director pueda hacerlo, solicita sacar a su hija de la escuela. El director dice que no puede hacerlo porque él la expulsó, pero la madre de Estella afirma que él no lo hizo todavía. Además, la madre de Estella le dice al director que su escuela acoge a niños horribles sin creatividad ni compasión, y Estella agrega que tampoco inteligencia. El director les ordena que se vayan.</p>
<p>Elementos de la estética audiovisual</p>	<p>Descripción</p>
<p>Decorados y escenario</p>	<p>La escena se desarrolla en los interiores y exteriores de la escuela primaria a la que Estella solía asistir. Los exteriores representan la inseguridad y desconexión de la joven Estella, convirtiendo las zonas verdes del colegio en espacios de conflicto donde Estella es molestada por bravucones solo por su cabello, defendiéndose físicamente a puñetazos y siendo la única sancionada por ello. Los interiores representan el aislamiento de Estella, donde por ser ella misma</p>

	<p>no tiene amigos y donde además también es incomodada por los bravucones, siendo en estos lugares donde puede defenderse sin atacar de manera física a los bravucones. Aunque, a pesar de ser espacios más pequeños donde se puede apreciar que Estella solo se está defendiendo de los bravucones, sigue siendo la única sancionada. Estella es acompañada en los interiores como el gimnasio o los pasillos por Anita, a quien también defiende ya que es su única amiga y no la trata diferente por su cabello. El lugar más frecuente en la escena es la oficina del director, que representa la opresión que enfrenta Estella por parte de las respectivas autoridades escolares, obteniendo marcas negativas en su expediente solo por defenderse. Debido al desinterés del director por ayudar a Estella, ella continúa defendiéndose usando la violencia ya que sabe que nadie se preocupará por ayudarla y aun así obtendrá una marca negativa.</p>
<p>Iluminación</p>	<p>La escena cuenta mayoritariamente con una iluminación natural afectada por la presencia de nubes en el cielo representando el contraste entre el crecimiento esperado que debe tener un niño durante la escuela primaria con el estado de vulnerabilidad en el que se encontraba Estella ya que no solo estaba siendo incomodada por sus compañeros por su cabello sino que estos ataques nunca fueron detenidos en ningún momento por los profesores o el director, teniendo que llegar la madre de Estella para retirar a su hija de la escuela para detener el ciclo de agresiones y malos tratos. La presencia de iluminación artificial junto con luz natural durante los momentos dentro de la escuela aparece cada vez que aparecen los bravucones de Estella y el director representando las amenazas directas hacia su bienestar ya que ella es molestada constantemente y, cada vez que se defiende, es castigada por ello, haciéndola considerar que a las autoridades no les importan los verdaderos necesitados, replicando un sistema injusto donde los privilegiados pueden hacer lo que quieran.</p>
<p>Composición del plano</p>	<p>Los planos principales que se utilizan en esta escena son planos medios utilizados para representar la frustración de Estella por ser siempre considerada la problemática incluso cuando solo está tratando de defenderse a sí misma o a alguien más que lo necesita. Los planes generales representan la respuesta directa de Estella al acoso, ya que tiene que tomar medidas directas para demostrar que no merece ser maltratada ya que nadie más responderá por ella. Al mismo tiempo, incluso si Estella no parece afectada por los ataques, estos</p>

	<p>harán que su lado malvado (Cruella) acumule más resentimiento hacia otras personas que terminen aprovechándose de su estatus para aprovecharse de otras personas. Finalmente, los primeros planos representan las dificultades de la infancia de Estella, internalizando la ira por ser víctima de un sistema injusto mientras intenta tener recuerdos alegres gracias a su perro Buddy y su amiga Anita.</p>
<p>Códigos sonoros</p>	<p>La escena tiene un fondo de música rock que representa el carácter rebelde de Estella y su construcción de identidad como alguien que quiere sobresalir, teniendo al mismo tiempo una experiencia intensa porque su experiencia escolar no fue placentera ni agradable por los ataques que sufrió. A pesar de las malas experiencias, la vida en la escuela primaria hizo que Estella se volviese una mujer que se resiste al conformismo, negándose a ignorar los ataques y a ocultar su verdadero yo solo para encajar. Al mismo tiempo, también impulsó a Estella a seguir su camino hacia el cambio social y cultural, desafiando normas y expectativas de apariencia y comportamiento. Sin embargo, el fondo musical representa la agresividad que Estella ha internalizado y cómo afectará su tratamiento en el futuro con otras personas, sumándolo a las características que su lado malvado (Cruella) tiene que reprimir por consejo de su madre. Una particularidad de esta escena es que cuenta con narraciones superpuestas por parte de la Cruella al final de la película, representando la introspección del personaje y el análisis de las experiencias que la llevaron hasta el entierro de su antigua yo</p>

Matriz de estética audiovisual por escena en el segundo acto de Cruella



Fig. 23 – Escena “Cruella visita a Anita en La Editorial de Londres” (Gillespie, 2021)

Matriz de estética audiovisual por escena (Acto 2)	
Personaje	Estella Miller (Von Hellman) – Cruella de Vil
Escena	Cruella visita a Anita en La Editorial de Londres

Descripción de escena	<p>Cruella llega a La Editorial de Londres buscando a su vieja amiga, ahora periodista, Anita Darling. Anita lleva a Cruella a su escritorio donde la llama por su nombre Estella y le dice que ha pasado un tiempo, mencionando también que la reconoció en la fiesta de la Baronesa. Cruella le dice que Estella está en el pasado y se presenta como Cruella. Cruella le pregunta a Anita si va a fiestas, toma fotografías y publica chismes como su trabajo a lo que Anita le dice que está en lo correcto pero que no es tan bueno como parece. Cruella le dice que suena útil y dice que quiere iniciar su propia marca, ofreciéndole a Anita trabajar juntas y darle un impulso a la revista ya que solo se centra en hacer artículos acerca de la Baronesa. Anita recuerda la chispa en los ojos de Cruella, pero ella no la recuerda. Anita le dice que en la escuela ella tenía una personalidad extrema a lo que Cruella se ríe y le dice que entonces sabe lo divertido que es trabajar juntas, añadiendo que ella será la encargada de hacer que Londres la descubra.</p>
Elementos de la estética audiovisual	Descripción
Decorados y escenario	<p>La escena se desarrolla en La Editorial de Londres, la revista para la que trabaja Anita y que Cruella visita para pedirle ayuda a su vieja amiga. La paleta principal de la escena está compuesta por colores beige, blanco y gris que representan neutralidad y sofisticación, aspectos que no cuadran con la naturaleza revolucionaria de Cruella, alineándose mejor con la supuesta personalidad recatada de la Baronesa. La excesiva simetría y orden dentro de la editorial representan la forma específica en cómo los medios tratan la información, mostrando una perspectiva sesgada a favor de lo socialmente aceptado como la marca de la Baronesa, convirtiendo a Anita gracias a Cruella en una oposición directa a esta estructura sin dejar de ser parte de ella. La editorial representa todo aquello a lo que Cruella se opone, pero al mismo tiempo reconoce su utilidad para ganar reconocimiento y construirse una reputación como el futuro de la moda.</p>

Iluminación	<p>La escena cuenta con una iluminación artificial de luz blanca que representa la totalidad y unidad de compartir un mismo mensaje alineado con las normas sociales, siendo Cruella una gran opositora a esta naturaleza ya que quiere crear su propia marca de moda, yendo en contra de la unidad de perspectiva de las noticias haciendo artículos a favor de la Baronesa. La proximidad entre las ventanas hacia el exterior y el escritorio de Anita representa su alejamiento de la ideología principal de la editorial, discrepando de ella tras su desagradable interacción con la Baronesa. Al mismo tiempo, esto ayuda a la causa de Cruella ya que estaría representando una figura de verdad para Anita ya que Estella siempre luchó por un trato justo cuando eran niñas. El proyecto de Cruella se convierte en una posible fuente para revelar la verdadera naturaleza de la Baronesa, convenciendo a Anita para que ayude a su vieja amiga.</p>
Composición del plano	<p>Los planos principales que se utilizan en la escena son planos medios que representan el deseo de venganza más profundo de Cruella, recurriendo para reunir aliados en cada lugar que tiene para planear la caída de la Baronesa. Al mismo tiempo muestra su verdadero yo en cada momento de su conversación con Anita representando su genuinidad con su amiga, incluso corrigiéndola cuando la llama Estella ya que no se siente identificada con ese nombre estando bajo su nueva personalidad de Cruella. El hecho de que Cruella esté sentada durante la mayoría de la escena representa su cercanía con Anita, apelando a la amistad que tuvieron alguna vez y, su confianza en su plan para vengarse de la Baronesa, demostrando su naturaleza calculadora durante toda su conversación con Anita, diciéndole que su trabajo puede no parecer bueno, pero es útil. El plano general representa la nueva versión de Estella, Cruella, ante los ojos de personas que no han tenido conexión con ella previamente o en mucho tiempo, mostrando su apariencia completa y volviéndola una figura relevante en la vida de Anita, destacándose en el lobby de la editorial por su vestimenta y cabello desde el primer momento.</p>
Códigos sonoros	<p>La escena va acompañada de una melodía de suspenso con bajo, piano y violines, que representan las intenciones detrás de la oferta de Cruella a Anita. Si bien es cierto que está creando su marca y necesita ayuda para posicionarse en la sociedad londinense, la verdadera intención detrás de este plan es destruir a la Baronesa, más concretamente su negocio como forma de vengar a la madre</p>

de Cruella. Al mismo tiempo, la melodía puede considerarse inquietante y representa cómo el descubrimiento de que la Baronesa había matado a su madre ha afectado la salud mental de Estella, dejando que sus emociones reprimidas desde su infancia tomen control sobre ella bajo la personalidad de Cruella, alegando que ella sí consigue cosas.



Matriz de estética audiovisual por escena en el tercer acto de Cruella



Fig. 24 – Escena “Cruella prepara con sus aliados su último movimiento contra la Baronesa” (Gillespie, 2021)

Matriz de estética audiovisual por escena (Acto 3)	
Personaje	Estella Miller (Von Hellman) – Cruella de Vil
Escena	Cruella prepara con sus aliados su último movimiento contra la Baronesa
Descripción de escena	Después de reclutar a todos sus aliados, los preparativos para el plan para derrotar a la Baronesa durante su gala benéfica empiezan, distribuyendo las tareas para el éxito de la misión según las habilidades de sus aliados: Artie y su tribu de modistas se encuentran trabajando junto a Cruella haciendo los

	<p>atuendos para las invitadas de la gala. Horacio y Gaspar son los encargados de transportar y entregar los paquetes a las invitadas, escribir las invitaciones y llenarlas en sobres y, en el caso de Horacio más específicamente, arreglar un auto descompuesto para la entrada triunfal de Cruella. John el mayordomo está encargado de cocinar y servir la comida a todos y, robar la lista de invitados. Y Anita está a cargo de escribir artículos que retraten la situación de la Baronesa como crítica, dependiendo de la gala.</p>
Elementos de la estética audiovisual	Descripción
Decorados y escenario	<p>La escena se desarrolla en torno a varias localizaciones, estando Estella presente en dos de ellas: el piso del mayordomo de la Baronesa y la tienda de ropa de segunda mano de Artie. La paleta de ambas locaciones tiene como colores primarios el verde y el marrón representando la renovación y crecimiento que ha experimentado Estella luego de descubrir la verdad sobre su nacimiento, cambiando muchas perspectivas que tenía hasta ese momento. Este crecimiento se ejemplifica con la reaparición de colores vibrantes a su alrededor en lugar de colores apagados, lo que representa que el plan de venganza de Estella contra la Baronesa ha cambiado sus intenciones, queriéndolo ahora más por justicia. Al mismo tiempo, la escena vuelve al maximalismo de elementos en los interiores, representando que Estella ha vuelto a sus orígenes donde prioriza el trabajo en equipo y la sinergia, teniendo en cuenta las habilidades y sentimientos de los demás.</p>
Iluminación	<p>La escena se desarrolla con iluminación artificial con tonos naranjas y amarillos como fuente de iluminación principal, teniendo como fuentes secundarias la luz natural de un día nublado. Por un lado, el tono naranja representa la calidez y el confort que siente Estella al trabajar con personas que aprecia y que la están ayudando a lograr uno de sus objetivos, incluso si antes se había portado mal con ellos, recuperando el sentido de humanidad que estaba perdiendo. Al mismo tiempo, también representa el enérgico proceso de creatividad al que se enfrenta Estella, ya que tiene que crear, con la ayuda de sus aliados, una gran cantidad de atuendos para perturbar la gala benéfica de la Baronesa y, al mismo</p>

	<p>tiempo, crear algo que le permitirá sobrevivir a su madre. Además, el tono amarillo representa el enfoque de Estella en lograr su objetivo de venganza, ya que ahora tiene una motivación diferente para conseguirlo. Además, Estella fue quien organizó por sí sola toda la operación, por lo que se requirió su concentración y pensamiento claro para tomar las mejores decisiones que harían que cada elemento de su plan funcionara.</p>
<p>Composición del plano</p>	<p>Los planos principales que se utilizan durante la escena son planos medio cortos que representan la concentración de Estella mientras trabaja en su plan y demuestran que todo el esfuerzo que está poniendo está destinado a una buena causa, hacerle justicia a su madre después de todo el daño que ha causado. Al mismo tiempo, este plano sigue a un plan de secuencia general donde se muestra a todos los aliados de Estella trabajando en algo en lo que son buenos, siendo tratados humanamente, recibiendo comida y comodidades. Los primeros planos de esta escena sirven para representar la actitud reflexiva de Estella, mostrando que a pesar de tener un fuerte grupo de aliados y las pruebas que tiene para desenmascarar a su madre, Estella no se siente demasiado confiada en su plan. Este primer plano sigue un plan general en el que Estella recibe ayuda de Artie en la elaboración de su falda, haciendo que en esta escena en particular se coloque a la falda de Estella como un recurso que la ayudará más adelante. Asimismo, este primer plano representa en este punto de la película la visión a futuro de Estella sobre situaciones a las que podría enfrentarse el día de la gala, siéndole útil ante las acciones que toma su madre y por las cuales ella termina siendo arrestada, cayendo en la trampa de Cruella.</p>
<p>Códigos sonoros</p>	<p>La música de fondo que acompaña la escena es una canción soul que representa el carácter antisistema de Estella, opuesto a lo política y socialmente correcto, transgrediendo a un individuo de las clases privilegiadas que se apoya en la perspectiva tradicional para mantenerse en el poder. Además, la canción representa la unidad y unión de Estella con sus aliados, considerándolos parte clave de su plan para lograr venganza por una causa justa. Estella en esta escena se convierte en la exponente que llama a la gente a unirse y enfrentar un sistema injusto que maltrata a las personas que no se alineen con sus normas tradicionales solo con el objetivo de perdurar a costa del maltrato y discriminación, contando Estella con la ayuda de personas de color, personas</p>

queer, trabajadores pertenecientes a la servidumbre y personas de estratos socioeconómicos bajos que optan por el crimen.



Matriz de estética audiovisual por escena en el primer acto de la Baronesa Von Hellman



Fig. 25 – Escena “La Baronesa visita el Liberty de Londres” (Gillespie, 2021)

Matriz de estética audiovisual por escena (Acto 1)	
Personaje	La Baronesa Von Hellman
Escena	La Baronesa visita el Liberty de Londres
Descripción de escena	La Baronesa llega al Liberty de Londres y ve el escaparate modificado. El gerente del Liberty envía a guardias de seguridad a buscar a Estella. La Baronesa entra a la tienda y llama la atención de Estella a pesar de estar siendo

	<p>buscada por la seguridad. Gaspar intenta convencer a Estella de que huya, pero ella se niega porque quiere ver a la Baronesa. La Baronesa le dice al gerente que cambiaron el escaparate y él se disculpa. Un guardia de seguridad encuentra a Estella y la persigue, intenta Estella huir arrastrándose. El gerente le dice a la Baronesa que Estella vandalizó la ventana, le pide a seguridad que la lleven con él y le promete a la Baronesa que se encargará de todo. Los guardias de seguridad atrapan a Estella y Gaspar y los inmovilizan. La Baronesa pregunta al gerente si Estella trabaja en la tienda a lo que él le dice que fue despedida. La Baronesa vuelve a preguntar a lo que el gerente le dice que no entiende a qué se refiere, acercándose a la Baronesa a lo que ella le dice que apesta a sudor. La Baronesa se vuelve para mirar a Estella y le pide a su asistente que le dé una tarjeta. El asistente le da a Estella la tarjeta de la Baronesa, diciéndole que está contratada, que vaya a la dirección de la tarjeta a las cinco de la mañana y no llegue tarde. Estella le pide que le ponga la tarjeta entre los dientes, lo cual él hace. La Baronesa reprende al gerente diciéndole que Estella hizo el mejor escaparate de los últimos diez años, dándole el gerente la razón. Estella y Gaspar se liberan de la seguridad y huyen con Horacio. Antes de partir, la Baronesa dice que el Liberty es una tienda deprimente.</p>
<p>Elementos de la estética audiovisual</p>	<p>Descripción</p>
<p>Decorados y escenario</p>	<p>La escena se desarrolla en el Liberty de Londres, una distinguida tienda de ropa donde se venden las líneas de moda de la Baronesa. La paleta de colores principal de la escena consiste en marrón y dorado con toques de color provenientes de la ropa que representan que, a pesar de ser un espacio opulento que ofrece bienestar a clientes de alto prestigio, la excesiva simetría impide que la tienda alcance su máximo potencial ya que cae en la monotonía, siendo las prendas lo único rescatable del Liberty. Esto contrasta con la Baronesa ya que ella tiene una gran influencia en la industria de la moda a pesar de su edad, presentando colecciones de moda que se ajustan con las tendencias más actuales. Asimismo, la Baronesa considera que el Liberty es deprimente, señalando que el escaparate de Estella fue lo mejor que le ha pasado a la tienda</p>

	<p>en diez años, representando así el gusto de la Baronesa por las ideas nuevas y transgresoras más que por ideas anticuadas que incluso pueden ser consideradas aburridas.</p>
Iluminación	<p>La escena cuenta con su principal fuente de iluminación una artificial a través de bombillos y una iluminación secundaria natural proveniente de la entrada principal y ventanas al frente de la tienda gracias a que la escena ocurre durante un día nublado. La luz natural representa a la Baronesa siendo un agente de cambio, especialmente para Estella ya que reconoce su talento y quiere que trabaje para ella, siendo una gran oportunidad de crecimiento para Estella ya que seguirá sus sueños trabajando en la casa de moda más reconocida de Londres. Al mismo tiempo, el Liberty de Londres tendrá que tomar un rumbo diferente tras las críticas de la Baronesa respecto al rumbo que ha tomado la actual dirección de la tienda. La luz artificial representa las falsas apariencias que muestra el Liberty de Londres, apoyándose únicamente en su prestigio sin querer buscar mejoras, castigando a quienes quieren hacerlo, siendo despedida Estella por cambiar el escaparate por uno mejor. La Baronesa ve más allá de estas apariencias, criticando las decisiones del gerente y representando su honestidad despiadada y contundente que la ayuda a ser una reconocida diseñadora de moda.</p>
Composición del plano	<p>Los planos principales que se utilizan en la escena son primeros planos que representan el carácter directo y contundente de la Baronesa, exigiendo respuestas concretas y siendo absolutamente honesta con sus opiniones, diciéndole al gerente del Liberty que apesta a sudor o que Estella ha hecho el mejor escaparate de la tienda. Los planos medio cortos representan la actitud no vacilante de la Baronesa con sus acciones, sin mostrar ninguna moderación al dirigirse tanto a Estella como al gerente del Liberty y, teniendo claras sus intenciones cuando ordena a su asistente que le dé una tarjeta a Estella a pesar de su apariencia descuidada en el momento. Los planos medios representan la clase que mantiene la Baronesa a pesar de ser una mujer hasta cierto punto despiadada, preguntándole al gerente del Liberty si Estella trabaja para su tienda antes de ofrecerle trabajar para ella.</p>
Códigos sonoros	<p>La música de fondo utilizada en esta escena pertenece al género rock. Esto representa la naturaleza amenazadora de la Baronesa como la diseñadora de</p>

moda más reconocida de Londres, mostrando su poder desde el momento en que sale de su auto. Al mismo tiempo, el fondo musical representa el empoderamiento de la Baronesa a través de un ritmo casi de marcha que muestra que la Baronesa es la jefa de su propia firma, siendo una figura siniestra hasta cierto punto que puede hacer o deshacer la carrera de alguien. Finalmente, la Baronesa tiene un carácter hostil hacia el gerente del Liberty, representando que a la Baronesa no le importan sus elogios ya que sabe que él solo lo hace para dejarle una buena impresión.



Matriz de estética audiovisual por escena en el segundo acto de la Baronesa Von Hellman



Fig. 26 – Escena “La Baronesa y Estella van por un trago” (Gillespie, 2021)

Matriz de estética audiovisual por escena (Acto 2)	
Personaje	La Baronesa Von Hellman
Escena	La Baronesa y Estella van por un trago

<p>Descripción de escena</p>	<p>La Baronesa lleva a Estella a tomar una copa para celebrar la culminación de la colección de primavera, pidiendo champán. El camarero lucha por abrir la botella mientras la Baronesa se impacienta. Ella no quiere seguir esperando y le arrebató al camarero la botella de las manos, abriéndola y haciendo que el corcho golpee su ojo. La Baronesa pide que se vaya y sirve el champán, brindando por ella misma, de lo que Estella se ríe. La Baronesa pregunta por quién deberían ser el brindis según Estella, a lo que Estella responde que por ella por haber realizado la pieza distintiva de la colección de La Baronesa. La Baronesa le dice que solo le es útil a ella y en el momento en que no lo sea se irá, Estella responde sarcásticamente que es inspirador. La Baronesa le da a Estella el consejo de no preocuparse por las demás personas porque son obstáculos y pensar en sus sentimientos la arruinaría, mencionando que si se hubiera preocupado por los demás habría terminado como muchas mujeres brillantes cuyos talentos no son reconocidos y cuyas vidas están llenas de amargura. La Baronesa le dice a Estella que tiene talento, pero le pregunta si tiene el instinto asesino, a lo que Estella responde que espera tenerlo. La Baronesa le dice que esa es la respuesta, mencionando también que tienen que deshacerse pronto de Cruella. Estella menciona que es obvio que la Baronesa odia a Cruella, a lo que ella menciona que está en conflicto. La Baronesa reconoce que Cruella tiene talento, es brillante y audaz, pero eso la obliga a elegir entre las dos, y la Baronesa siempre se elegirá a sí misma.</p>
<p>Elementos de la estética audiovisual</p>	<p>Descripción</p>
<p>Decorados y escenario</p>	<p>La escena se desarrolla ocurre en un restaurante donde la Baronesa lleva a Estella a tomar una copa. La paleta principal de la escena consta de negro, blanco y marrón representando el profesionalismo y sofisticación de la Baronesa chocando con su verdadera naturaleza de ser una mujer fría y distante que solo se preocupa por sí misma. Al mismo tiempo, la paleta representa que, a pesar de que a la Baronesa le gusta la ropa de vanguardia, todavía tiene una perspectiva anticuada de la vida y los negocios, considerando a Cruella solo como una enemiga en lugar de pensar en ella como una aliada potencial. El</p>

	<p>hecho de que la Baronesa quiera deshacerse de Cruella y solo vea a Estella como valiosa mientras trabaje con ella muestra su perspectiva fuera de contacto con la gente solo porque la Baronesa quiere ser siempre el centro de atención.</p>
Iluminación	<p>La escena cuenta con luz artificial con un suave tono naranja como iluminación principal teniendo además una fuente de luz secundaria proveniente del exterior nublado ya que la Baronesa y Estella están sentadas relativamente cerca de las ventanas. La iluminación artificial representa la naturaleza antipática hasta cierto punto de la Baronesa con los demás, ya que sigue la idea de preocuparse solo por ella misma en la vida. El tono naranja de la escena representa la satisfacción y ligero entusiasmo que siente la Baronesa tras terminar su colección de primavera, siendo un momento importante en la industria de la moda ya que no solo decidirá el destino de su marca para la próxima temporada, sino que también se enfrentará directamente contra Cruella y su ascenso de popularidad en la sociedad londinense. Sin embargo, al mismo tiempo, el naranja suave representa cómo la Baronesa sigue una perspectiva de vida un poco peligrosa, ignorando los sentimientos de otras personas solo para que no la obliguen a restringirse.</p>
Composición del plano	<p>Los planos principales que se utilizan en la escena son planos medianos que representan los sentimientos de la Baronesa respecto a la finalización de su colección de primavera, sintiéndose orgullosa, pero enfocándose solo en ella y el éxito que le traerá, ignorando que Estella fue quien hizo la pieza principal de la colección. Al mismo tiempo, una particularidad de esta escena es que los planos medios de la Baronesa se acercan y se vuelven a un primer plano, representando la naturaleza compleja de la Baronesa donde ella solo se preocupa por ella, pero luego le aconseja a Estella que no deje que los sentimientos de otras personas se detengan. impedirle prosperar. El plano general representa cómo la Baronesa es una presencia destacada en la sociedad londinense, posicionándola en medio del plano, pero al mismo tiempo marcando su distancia con otros clientes ya que no se mezcla con otras personas, siendo Estella la excepción al ser invitada por ella misma.</p>
Códigos sonoros	<p>El fondo musical de esta escena consta de dos canciones. La primera es una canción de pop tradicional que acompaña el encuentro de la Baronesa y Estella con violines hasta que la Baronesa le aconseja a Estella que no termine como</p>

varias mujeres talentosas que no pudieron prosperar por preocuparse por otras personas, representando que la naturaleza despiadada de la Baronesa en el ámbito de los negocios tiene una razón justificada. Esta aprensión a no dejarse llevar por las emociones le ha otorgado a la Baronesa la posibilidad de tener un negocio próspero que sigue manteniendo su estatus a diferencia de otras casas de moda. La segunda canción es un pop que acompaña la escena después de la recomendación que le hace la Baronesa a Estella, aligerando el ambiente ya que la Baronesa tiene razón respecto al tema de las mujeres sacrificando sus deseos por los sentimientos de los demás. Con esta canción de fondo, la Baronesa halaga el talento de Estella y le dice que podría iniciar su propia marca, pero preguntándole si tiene el instinto asesino para hacerla prosperar. De esta forma, la Baronesa demuestra que es capaz de reconocer las habilidades de otras mujeres, aunque no las considere como posibles aliadas. Al mismo tiempo, la Baronesa se sincera con Estella y le admite que no odia por completo a Cruella, reconociendo que ella también es talentosa y brillante. Sin embargo, al ser Cruella su mayor rival, no puede dejar que ella siga ganando popularidad a costa suya.

