

PARA GRADOS ACADÉMICOS DE LICENCIADOS (TERCER NIVEL)

PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL ECUADOR

DECLARACIÓN y AUTORIZACIÓN

Yo, **DENISSE PAMELA TOAZO CUVI**, C.I. **1720822327** autora del trabajo de graduación intitulado: **"EL SIMBOLISMO DOMÉSTICO DE LAS MUÑECAS DE LAS PRINCESAS DISNEY. UNA APROXIMACIÓN ARQUEOLÓGICA E ICONOGRÁFICA"**, previa a la obtención del grado académico de **ANTROPÓLOGA CON MENCIÓN EN ARQUEOLOGÍA** en la Facultad de **Ciencias Humanas**:

1.- Declaro tener pleno conocimiento de la obligación que tiene la Pontificia Universidad Católica del Ecuador, de conformidad con el artículo 144 de la Ley Orgánica de Educación Superior, de entregar a la SENESCYT en formato digital una copia del referido trabajo de graduación para que sea integrado al Sistema Nacional de Información de la Educación Superior del Ecuador para su difusión pública respetando los derechos de autor.

2.- Autorizo a la Pontificia Universidad Católica del Ecuador a difundir a través de sitio web de la Biblioteca de la PUCE el referido trabajo de graduación, respetando las políticas de propiedad intelectual de Universidad.

Quito, 19 de mayo de 2022



Denisse Pamela Toazo Cuvi

C.I. 1720822327

**PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DEL ECUADOR
FACULTAD DE CIENCIAS HUMANAS**

**DISERTACIÓN PREVIA A LA OBTENCIÓN DEL TÍTULO DE
ANTROPÓLOGA CON MENCIÓN EN ARQUEOLOGÍA**



**“EL SIMBOLISMO DOMÉSTICO DE LAS MUÑECAS DE LAS
PRINCESAS DISNEY
UNA APROXIMACIÓN ARQUEOLÓGICA E ICONOGRÁFICA”**

DENISSE PAMELA TOAZO CUVI

DIRECTORA:

Dra. MARÍA FERNANDA UGALDE MORA

QUITO, ECUADOR

2022

Índice

AGRADECIMIENTO.....	6
1. ASPECTOS PRELIMINARES.....	8
1.1. Introducción.....	8
1.2. Problema.....	11
1.3. Pregunta.....	11
1.4. Objetivos específicos.....	12
2. LOS MATERIALES Y SUS HISTORIAS.....	13
2.1. Walt Disney: Princess Line.....	13
2.2. Las Princesas Disney en el contexto de los juguetes como materialidad.....	15
2.3. Cronología de representaciones de género en las Princesas Disney	18
2.4. Figurillas prehispánicas y domesticidad: el ejemplo de La Tolita.....	20
2.4.1. Fases de La Tolita.....	20
2.4.2. Investigaciones en La Tolita.....	23
2.4.3. Producción Artefactual.....	25
2.4.4. Producción Artefactual: figurillas prehispánicas categorizadas como masculinas.....	26
2.4.5. Producción Artefactual: figurillas prehispánicas categorizadas como femeninas.....	28
3. METODOLOGÍA.....	32
3.1. Metodología.....	32
3.2. Cuadro de operacionalización.....	34

4.	MARCO TEÓRICO.....	36
	4.1. Bases Teóricas.....	36
	4.2. Bases conceptuales.....	39
5.	MATERIAL.....	46
	4.1. Delimitación de la muestra.....	46
	4.2. Catálogo de temas y de elementos.....	48
	4.3. Base de datos.....	48
6.	ANÁLISIS E INTERPRETACIÓN.....	51
	6.1. Aclaraciones preliminares.....	51
	6.1.1. Material y localización.....	51
	6.1.2. Distribución de temas.....	52
	6.1.3. Negación de ser princesa.....	54
	6.2. Feminidad Dinámica.....	55
	6.2.1. Feminidad corporal o genital.....	57
	6.3. El cuerpo y la hipersexualización.....	59
	6.3.1. Las figurinas de Valdivia y el crecimiento del cuerpo femenino.....	66
	6.4. Diversidad étnica o esencialismo.....	71
7.	PROPUESTA TIPOLOGICA DE LAS MUÑECAS DE LAS PRINCESAS	77
8.	CARACTERÍSTICAS DE ESTEREOTIPOS DE FEMINIDAD Y LA SIMBOLOGÍA DOMÉSTICA: LA TOLITA Y LAS PRINCESAS DISNEY.....	81

8.1. Características de domesticidad y feminidad de las figurinas categorizadas como femeninas de procedencia La Tolita.....	81
8.2. Estereotipos de anteriores investigaciones de los filmes de las Princesas Disney.....	86
9. CONCLUSIONES.....	99
Apéndice 1 - Catálogo de temas.....	103
Apéndice 2 - Catálogo de elementos.....	104
Bibliografía.....	108

Dedicatoria

*A la memoria de Pamela Lizeth, por lo que vivió
y me permitió soñar de la mano de mis amados.*

*Para las sobrevivientes de violencia de género que luchan
por un mundo equitativo.*

*Para las mujeres que encaminamos mundos de diversidad
y aceptación.*

Agradecimientos

Mi camino por la arqueología inicio por situaciones inesperados y se convirtió en una de mis mayores transformaciones personales: desde una adolescente sumisa a una mujer que cuestiona todo. Los resultados de la presente investigación no hubieran sido posibles sin mi red de apoyo que me acompaño todo el camino.

A mi madre Cecilia Cuvi, por su ejemplo de resiliencia y altruismo. Por su infinito amor en tiempos cansados y en los brillantes. Por su valor de respaldarme en espacios personales y emocionales. A mi padre Christian Toazo, por su representación de dedicación y autoconocimiento. Por su apoyo en espacios académicos, especialmente en la materialidad del presente trabajo. A Teo, por su eterna fidelidad, por manifestarme el amor desinteresado y robarme risas en las largas noches de lectura y redacción.

A mi familia, en especial a Adela, Cristina, Enma y Jenny por mostrarme el camino del pasado para enfrentar nuestro presente. Un eterno gracias por colaborar en muchos de mis trabajos académicos y recordar aquellas épocas donde las limitaciones de las mujeres eran enormes, memorias que me guiaron para desarrollar el tema que hoy presento. A mi mejor amigo y gran amor: Miguel, por su paciencia entregada todos los días.

Un sincero agradecimiento a María Fernanda Ugalde, por su ejemplo de excelencia académica. Por brindarme la confianza y apertura en todo el proceso académico. Por compartir sus conocimientos y guiarme por espacios de aprendizaje en esta investigación. Por todas las oportunidades entregadas que permitieron mi crecimiento arqueológico y personal.

A mis profesores e investigadores arqueólogos y antropólogos: Alden Yépez, Susana Andrade, Teodoro Bustamante y Eric Dyrdaahl, por sus enseñanzas y grandes salidas de campo. Un especial reconocimiento a María Piedad Vera por su inmensa colaboración académica y por el respaldo emocional.

A mis amigos de vida que encontré en la universidad, por su rebeldía y grandes enseñanzas. Son ustedes el vivo reflejo de que la diversidad unifica. Por sus bromas, por los innumerables viajes juntos, por las charlas intelectuales, sobre todo por su amor: Elisa, Isaac, Dany, Sofía, Eddy, Luis, Viviana, William y Marcelo. Un especial agradecimiento a Elisa por inculcarme el autodescubrimiento y la investigación de género; a Sofía por su amistad incondicional y por el redescubrimiento personal en medio de la Amazonia Ecuatoriana; y a Gy por no soltar mi mano en el camino de la arqueología y el espacio laboral.

¡Mil gracias!

1. Capítulo 1: Aspectos preliminares

1.1. Introducción

La importancia de la presente investigación radica en que los análisis de materialidades que no están ocultas bajo el mar o la tierra han sido olvidados. Las muñecas de las Princesas Disney de la franquicia Walt Disney, han convivido desde la década de los treinta hasta nuestra contemporaneidad. A diferencia de la cultura material tradicional, las muñecas conviven en espacios comerciales por su carácter de merchandising como centros de juguetería. Sin embargo, las princesas nunca han sido abordadas desde la perspectiva de cultura material sino a partir de los discursos gráficos de las películas, como han hecho por ejemplo Miguez (2015) y Beltrán (2017). De aquí, reside la intención de analizar la materialidad de las princesas en conjunto con los análisis previos sobre comunicación de los filmes.

La visión arqueológica del trabajo implica entender la cultura material de las princesas como un conjunto que es producido y consumido y que posee significación social dentro de un contexto histórico cultural determinado. En efecto, la presente investigación se centra en el análisis de estereotipos de feminidad y roles de género que evoquen una simbología doméstica en las muñecas de las princesas. Para ello, es importante comprender que la domesticidad es un elemento cultural cuya presencia se observa persistentemente, desde tiempos prehispánicos hasta los contemporáneos. En este sentido, la cultura prehispánica La Tolita permitirá, por medio de una comparación entre sus figurillas categorizadas como femeninas y las muñecas de las princesas, evidenciar como la sociedad ha adaptado la domesticidad al contexto histórico social.

En este contexto, es necesario comprender las características de la domesticidad, por tal motivo, nos ayudamos de la antropología y la arqueología de género. En efecto, la domesticidad se

relaciona con la subjetividad de las mujeres a la crianza, y resolución de necesidades sociales de niños, esposos y comunidades (Pearson y Mullins, 1990). Por lo tanto, la domesticidad se relaciona con la feminidad y roles de género. El primero reduce a la mujer en la maternidad y la sexualización de su cuerpo (Martínez, 2007: 89). En cuanto a los roles de género de una mujer, sabemos que el principal estereotipo es el matrimonio y crianza de niños.

El objetivo de esta investigación es evidenciar qué tipo de domesticidad reproducen las muñecas de las princesas Disney y si este es compatible con la simbología doméstica que reproducen las películas de las princesas. Adicionalmente, reflejar la adaptación y dinamicidad de la domesticidad en la sociedad La Tolita y la cultura material de las princesas Disney.

En el campo metodológico, se toma a Panofsky (1970) para el análisis iconográfico de la cultura material. De igual manera, se recurre a la visión arqueológica por la profundización histórica y materialidad. En efecto, se retoma a la arqueología estructural y de género. Junto a ello, se realiza una base de datos sobre las muñecas y para ello se elaborará un catálogo de temas y elementos. Posterior a la revisión del cruce de variables, se procede a tabular aquellos estereotipos de domesticidad de La Tolita durante el Desarrollo Regional, de las películas de las Princesas Disney en sus diferentes etapas y de las muñecas producto del análisis iconográfico; para amenizar la discusión de la investigación sobre cómo la sociedad en diferentes temporalidades adopta una determinada domesticidad.

El presente trabajo de disertación se ha dividido en nueve capítulos. En el primer capítulo se exponen los elementos que dan origen a la presente investigación, comenzando por el problema, pregunta de investigación, los objetivos generales y específicos. El segundo capítulo es un recorrido sobre el contexto social de Walt Disney en el que aparecen las películas de las

princesas Disney y trabajos previos sobre el análisis de los discursos de estos filmes. Adicionalmente, se muestra las características de la sociedad La Tolita a manera de contexto ya que con esta cultura realizaremos el proceso de comparación.

En el tercer capítulo, se explica la metodología aplicada a la investigación y el cuadro de operacionalización que servirá de apoyo para la elaboración de los catálogos de la base de datos. En el siguiente capítulo, el cuarto, se desarrolla el marco teórico con sus respectivas bases teóricas y conceptuales. En la quinta sección, se expone el material con relación a la delimitación de la muestra, la creación de la base de datos y sus respectivos catálogos de temas y elementos, y la organización de la ficha de cada princesa donde se adjudican los caracteres icónicos correspondientes.

En la sexta sección, se expone el análisis y la interpretación, es decir, los resultados que arrojan la información adquirida a través de la base datos. En ella se tematizan conceptos de feminidad, sexualización temprana, y estereotipos corporales de una mujer ideal. Para el séptimo capítulo, se muestra una propuesta tipológica de las muñecas en base al diseño de sus ojos y nariz ya que queda corroborado que el cuerpo es estándar en todas ellas: cuerpo delgado con senos grandes, cintura de avispa y cadera ancha.

En el octavo capítulo, se exponen los resultados de la comparación entre las figuras categorizadas como femeninas de La Tolita, las Princesas Disney y las muñecas. Aquí se desarrollará procesos tabulares que permitan la mejor comprensión de los cambios de domesticidad a lo largo del tiempo. Finalmente, en el noveno capítulo se establecen las conclusiones del trabajo de disertación.

1.2. Problema

A lo largo del tiempo, la arqueología ha estado relacionada con una cultura material en específico que involucra la cerámica, la lítica, entre otros. Es claro, que esta asociación continúa con el tiempo pues se cree que la única materialidad que el arqueólogo o arqueóloga debe estudiar es la escondida debajo de la tierra o bajo el agua y es la que necesita ser descubierta. Empero, se ha dejado de lado, aquella cultura material que convive con nuestra gente en la contemporaneidad, como es el caso de los productos o juguetes que se han construido a partir de las películas de las Princesas Disney como sus muñecas.

La información relacionada con la “Princess Line” o las Princesas Disney, que nacen en los años treinta con el filme “Blancanieves y los siete enanitos” en la multinacional Walt Disney, se ha desarrollado bajo el área de la comunicación. Muchos de estos trabajos incursionan en el análisis discursivo y narrativo de los personajes como princesa, príncipe y villana que han revelado que existen imágenes estereotipadas de la feminidad y masculinidad y con ello estereotipos de roles de género que respaldan la heteronormatividad, la monogamia, el amor romanizado, entre otros. Sin embargo, los trabajos han aislado el estudio de la materialidad de esta línea que ha sido presentada en productos resultantes del merchandising como las muñecas de las princesas Disney. El estudio de estos objetos es relevante ya que puede revelar otras características de la ideología de la sociedad en determinadas temporalidades.

1.3. Pregunta

¿Las muñecas de la “Princess Line” reproducen estereotipos de feminidad y roles de género que reflejan simbolismo doméstico? ¿Estos estereotipos están relacionados con las lecturas de los discursos y narrativas de las películas de las Princesas Disney?

1.4. Objetivos específicos

Objetivo General

Establecer, a través de un análisis iconográfico, las características de estereotipos de feminidad y roles de género de las muñecas de las Princesas Disney y sus posibles coincidencias con figurillas prehispánicas.

Objetivos específicos

- Mediante la revisión de una base de datos de las muñecas de 14 princesas (Blancanieves, Cenicienta, Aurora, Ariel, Bella, Jazmine, Pocahontas, Mulan, Tiana, Rapunzel, Merida, Anna y Elsa de Frozen y la Sofía) de la multinacional Walt Disney, obtener nuevos datos sobre las características de los estereotipos de feminidad y roles de género que estas producen.
- Establecer los indicadores gráficos facultativos y relevantes de la domesticidad a través de la revisión de la base de datos de las muñecas de las princesas de Disney.
- Mediante la información adquirida por el análisis iconográfico contrastar las características de estereotipos de feminidad y roles de género analizados en anteriores lecturas de los discursos de las películas de las Princesas Disney bajo el lineamiento temporal.
- Mediante la información adquirida por el análisis iconográfico contrastar las características de estereotipos de feminidad y la simbología de domesticidad con la información de las figurillas categorizadas como femeninas de procedencia La Tolita.

2. Capítulo 2: Los materiales y sus historias

2.1. Walt Disney: Princess Line

Magee (2005: 63) menciona que para entender los significados de una colección hay que conocer cómo se organiza esta. En efecto, Miguez (2015: 44) expone que la colección de “Princesas Disney” nace en los años treinta con Walt Disney Company. La primera integrante fue Blancanieves (1937), y luego se le unieron: Cenicienta (1950), Aurora de Bella Durmiente (1959), Ariel de la Sirenita (1989), Bella y la Bestia (1991), Jazmine de Aladdín (1992), Pocahontas (1995), Mulán (1998), Tiana de la Princesa y el Sapo (2009), Rapunzel de Enredados (2010), Merida de Valiente (2012), Anna y Elsa de Frozen (2013) y Moana (2016) (p. 44).

Los años cuarenta para Walt Disney fueron difíciles por la presencia de una huelga y la deuda con el Banco de América. Sin embargo, sobrevivieron por los contratos con Estados Unidos para filmar películas propagandísticas de diversa índole que ayuden a la contienda, promoviendo la compra de bonos de guerra, lanzando mensajes contra el nazismo, entre otros. Disney decidió regresar por lo alto, por lo que escogió la manera más segura, la adaptación de una nueva princesa: Cenicienta (Miguez, 2015: 48).

Luego, llegó Aurora que fue la princesa más pasiva pues pasa la mayoría del filme durmiendo. Años más tarde, en los ochenta, la empresa entró en el periodo de estancamiento que culminó con el renacer de la empresa en los noventa a cargo de Michael Eisner y Frank Wells. Este resurgir comenzó con La Sirenita (1989) a quien el público la vio como combativa y rebelde, al transgredir las normas sociales establecidas (Miguez, 2015: 49).

Tras Ariel llegaron Bella, de *La bella y la bestia* (*Beauty and the Beast*, Trousdale y Wise, 1991), Jazmine, de *Aladdín* (*Aladdin*, Clements y Musker, 1992) y las protagonistas de *Pocahontas* (Gabriel y Goldberg, 1995) y *Mulan* (Bancroft y Cook, 1998). (Miguez, 2015: 49)

Miguez (2015: 49-50) expone que Jazmine fue el primer esfuerzo por conseguir una mayor diversidad racial, empero muchos investigadores interpretaron como un intento de expansión en otros mercados. Por otro lado, *Pocahontas* fue la representación de los orígenes de la población indígena americana, empero fue ampliamente romanizada y distorsionada. De igual manera, *Mulan* cuyo lanzamiento no fue casual, sino fue resultado de un momento en el que la compañía estaba preparando su expansión en el país chino.

“El tema del hombre que rescata a la mujer, levemente subvertido por *Tiana*, vuelve a darse, con más fuerza, en el siguiente título *Enredados*, adaptación bastante libre de *Rapunzel* (1812) de los hermanos Grimm” (Miguez, 2015: 51). Para 2012, Disney lanza la princesa de la Escocia medieval, *Merida de Valiente*, quien se enfrenta a su padre para no cumplir su rol de casarse con uno de los hijos de los clanes aliados. En el 2013, *Frozen* supone un cambio en el mundo Disney, pero es criticado porque *Elsa* y *Ana* se presentan como princesas caucásicas y estereotipos físicos anulando la diversidad étnica de la producción (Miguez, 2015: 55). Durante el mismo año, Disney lanza la serie donde protagoniza *Princesita Sofía* quien ha tenido que asumir su rol de princesa luego de que su madre, una plebeya (zapatera), se enamora y se casa con el Rey Roland II.

2.2. Las Princesas Disney en el contexto de los juguetes como materialidad

Los trabajos previos sobre el análisis de las Princesas Disney provienen del área de comunicación y de la antropología. Sin embargo, existen trabajos que ya tematizan algunos tipos de cultura material dirigidas a los niños, como son las Barbies. En efecto, Pearson y Mullins en *Domesticating Barbie: An Archaeology of Barbie Material Culture and Domestic Ideology* publicado en 1999 ya interpeaban sobre el carácter doméstico que las Barbies producían. En este trabajo, mediante la cultura material de Barbie se establecieron cuatro etapas en la definición de domesticidad de Barbie. La primera que va desde 1959 donde se introduce a Barbie al mercado y existe una mínima domesticidad pues se muestra a la muñeca como empoderada de posibilidades sociales y laborales (Pearson y Mullins, 1999).

Para la segunda época, que va desde 1964 a 1967, se da una explosión de domesticidad donde se revela una ideología en específica que consiste en que Barbie se presenta como una mujer que realiza trabajo doméstico a medida que su novio Ken expande su carrera y opciones sociales. En la tercera fase, en 1968-1984, debido al contexto histórico de malestar social y con el apogeo de la crítica feminista, Barbie se despoja del trabajo doméstico social. Finalmente, en la última temporada, a mediados de los años ochenta, Barbie se encuentra implicada en la domesticación de “reacción”. En efecto, Barbie se retira de papeles de agencia e independencia y se muestra como madre y ama de casa (Pearson y Mullins, 1999). Dentro de esta cronología queda en evidencia el estereotipo de roles de género, en especial, el rol de la mujer que la sociedad espera que cumpla, el de estar en casa y ocuparse del cuidado de los niños. Roles que conllevan a la ideología más conservadora de la domesticidad que reduce a la mujer al servicio de crianza y cuidado.

De igual manera, la antropóloga Chin (1999) en su texto *Ethnically Correct Dolls: Toying with the Race Industry*, establece que la línea de muñecas Shani introducida por Mattel en 1991 reduce la raza a características fenotípicas: color de piel, cabello y trasero. En efecto, Mattel produce límites raciales de Barbies negras basado en estereotipos físicos y evita profundizar los problemas sociales que se desarrollan dentro de la comunidad negra. Otro punto que se rescata del trabajo de Chin es la metodología de su trabajo: la etnografía de los consumidores de estos juguetes que son las niñas. Por medio de este método se evidencia que muchas niñas negras no pueden consumir estas muñecas, por lo que, estos productos siguen direccionándose a una audiencia “blanca” que sí posee poder adquisitivo. Además, se muestra que muchas de las niñas realizan apropiación de elementos en muchas de sus muñecas blancas por medio del tratamiento del cabello (cabellos hechos trenzas, con mullos o papel aluminio) como una manera de adoptar a las muñecas a su realidad. Si bien este trabajo tematiza la raza desde el análisis de la materialidad Barbie, empero se observa que a partir de elementos corporales estereotipados de feminidad de la comunidad negra se representa a una Barbie negra.

Magee (2005) expone en su texto *Forever in Kente: Ghanian Barbie and the Fashioning of Identity* que Mattel ha hecho uso de la vestimenta proveniente del textil Kente en la Ghanian Barbie como un indicador de identidad étnica. Situación que refuerza el esencialismo de las culturas y evidencia la manera en que Estados Unidos visualiza a otras culturas. Además, a pesar de que las muñecas son negras y llevan su vestimenta kente, Mattel continúa difundiendo los valores estadounidenses sobre el cuerpo lo que resulta en la invisibilización de otras corporalidades de otras culturas. Es importante rescatar que el cuerpo que representa Barbie es uno proveniente de las constantes de feminidad donde el cuerpo de la mujer es asumido como

un objeto sexual y de estereotipos corporales (Cuerpo delgado, cintura de avispa y caderas anchas) difíciles de conseguir.

En el texto *Dime con qué juegas y te diré quién serás. Análisis de campañas navideñas de juguetes para niños y niñas en televisión de señal abierta en Lima (2011-2012)*, Mendoza (2013) afirma que, dentro de la publicidad de juguetes en Navidad por la señal de TV abierta en Lima, se reproducen roles de género estereotipados. En este sentido, se evidencia que los spots publicitarios proponen a las niñas juguetes relacionados con la maternidad, tareas domésticas, belleza y fragilidad. En cambio, a los niños les ofrecen juguetes que sirven para destreza física, fuerza y poder. En este sentido, se muestra que no solo las muñecas, sino los juguetes en general son una interpretación que hacen los niños y niñas del mundo adulto y se nutren de las ideologías que los juguetes les proveen.

En el texto, *De Blancanieves, Cenicienta y Aurora a Tiana, Rapunzel y Elsa: ¿qué imagen de la mujer transmite Disney?*, Miguez (2015) afirma que, desde la década de los treinta, diversos expertos han estudiado la representación femenina en las películas del estudio Disney y llegan a la conclusión unánime de que esta no es completamente positiva. La descripción que dan muchos investigadores de la mujer disneysiana recae en sumisa, inocente, obediente, pasiva y bajo los designios del marido. Estas características se oponen a las brujas malvadas que generalmente son feas pero que son activas y dueñas de sus destinos. Además, se evidencia la figura materna en Disney que se caracteriza por ser ausente o cuando las madres están vivas son cariñosas pero incapaces de ayudar a sus hijas. Finalmente, se deduce que la cultura material de las muñecas ha sido analizada, sin embargo, se centra únicamente en las Barbies como lo vimos anteriormente. Además, se evidencia que aquellos trabajos que tematizan a las Princesas Disney provienen del área de comunicación y cultura, por lo tanto, tratan con

esfuerzo solo las producciones fílmicas y aíslan la cultura material resultado del merchandising de los filmes, como las muñecas. En este sentido, se pretende enlazar la materialidad de las Princesas Disney con el contexto histórico en el que son lanzados sus filmes para mostrar si las muñecas reproducen los mismos elementos de domesticidad que exponen investigaciones previas.

2.3. Cronología de representaciones de género en las Princesas Disney

Beltrán (2017: 53) menciona que durante las últimas décadas Disney se ha esforzado por realizar representaciones de masculinidad y feminidad más igualitarias. Sin embargo, aún se encuentran patrones conservadores y tradicionales de sumisión femenina, heteronormatividad y el amor romántico heterosexual que refuerzan el sistema patriarcal. En este sentido, a partir de las representaciones fílmicas de las Princesas Disney, Beltrán (2017: 57-70) propone tres periodos cronológicos donde agrupa diferentes representaciones de género en relación con las olas del movimiento feminista y el contexto sociopolítico:

A. Periodo Clásico: corresponde a los años treinta cuando Disney florece económicamente y donde se asienta el modelo cinematográfico basado en princesas y príncipes y en su intensa e instantánea historia de amor. A este periodo se le adjudican las princesas: Blancanieves y los siete enanitos (1937), La Cenicienta (1950) y la Bella durmiente (1959). Durante esta época resaltan los valores de que todas las princesas tienen belleza y juventud y esperan a un príncipe salvador del que se enamoran a primera vista. Disney se esfuerza por mitologizar a las mujeres y memorizar a los hombres. Ellos son dignos de ser recordados por sus hazañas y ellas únicamente por su belleza y esperanza a ser salvadas. Además, las princesas comparten el factor de que

son el medio por el cual el rey y príncipe conseguirá la descendencia.

B. Periodo de transición: corresponde a los años ochenta y noventa cuando se comienzan a asentar los cambios producidos bajo la influencia de la segunda ola feminista como la extensión del derecho al voto de las mujeres y el mayor poder de decisión y autonomía de las mujeres. Dentro de esta época se integran a las princesas: La Sirenita (1989) y la Bella y la bestia (1991). Sin embargo, se recogen parcialmente otras producciones como Pocahontas (1995), Mulán (1998), entre otros. De acuerdo con el contexto histórico, Ariel y Bellas se presentan como la “nueva mujer” aparentemente más autónoma e independiente. Aparecen con inquietud por conocer lo que les rodea y por ello, son consideradas como raras en su entorno social. Esta situación permite que muchas mujeres empaticen con los personajes al vincular sus vivencias como mujeres en un sistema patriarcal. Junto a la figura de la “nueva mujer” y el “hombre blando”, aparece la Bestia como una representación de la dificultad de muchos hombres para adaptarse a la nueva situación social.

C. Periodo del falso empoderamiento: es la etapa más reciente y actual que está marcada por la exigencia social de modelos animados que se alejen de las princesas clásicas, y que muestren un mayor verdadero grado de empoderamiento. Es un periodo caracterizado por la relevancia mediática del feminismo y movimientos de hombres proigualdad. En esta fase se apegan las producciones de Frozen (2013) con las princesas Ana y Elsa; y Brave. Este periodo se caracteriza por un falso empoderamiento, si bien se reconoce el vínculo de Elsa y Ana como un elemento que representa la sororidad, pero el empoderamiento no debe consistir en que una mujer adquiera libertades de forma individual porque se convierte en un privilegio, sino que las mujeres como

comunidad “posean la autoridad y autonomía necesarias para poner en cuestión y subvertir las estructuras de género que las oprimen” (Beltrán, 2017: 69).

2.4. Figurillas prehispánicas y domesticidad: el ejemplo de La Tolita

En Ecuador, el término “tola” se refiere a un montículo artificial. La cantidad de este tipo de edificaciones en La Tolita determinó que la isla recibiera este nombre (Ugalde, 2009:17). Para Valdez, la Tolita se trata de un yacimiento arqueológico extenso que se ubica en la desembocadura del río Santiago. Por la calidad y cantidad de material cultural encontrado, se considera que ese sitio fue el centro principal de esta sociedad. Otro centro de importancia es Tumaco y se localiza en Colombia, alrededor de la desembocadura del río Mira. A pesar de las actuales divisiones políticas donde se encuentra el área cultural de esta sociedad, conviene mencionar que el Área Cultural La Tolita-Tumaco comienza en la Bahía de San Mateo en Esmeraldas y termina en las inmediaciones del Río San Juan en Colombia. Esta sociedad tuvo un lapso de aproximadamente 1000 años que comienza en el 600 a.C. hasta 350 d.C. (Valdez, 1989: 6).

2.4.1. Fases de La Tolita

Valdez (1989: 6) establece un esquema evolutivo de la sociedad Tolita: Tolita Temprano, Etapa de Transición, Tolita Clásico y Tolita Tardío. En efecto, la fase Tolita Temprano comienza al final del Formativo Tardío (aproximadamente entre 600 - 400 a. C). Los trabajos de excavación revelan que durante esta fase existió un patrón de asentamiento disperso, es decir, de viviendas aisladas, en zonas cerca de la orilla. La subsistencia se basa en los recursos acuáticos, ya que en los basurales se componen de restos de moluscos y restos de crustáceos y peces. Igualmente,

se presencia productos agrícolas como el maíz, frejol y algodón. Por otro lado, en cuanto al material cultural se evidencia dos tradiciones alfareras, una relacionada con la cultura Chorrera del norte de Manabí; y otra que es propia de la zona esmeraldeña y del sur del litoral colombiano. Las máscaras antropomorfas y figurillas femeninas poseen un carácter simbólico. La presencia de este tipo de objetos sugiere una sociedad donde las actividades rituales y ceremoniales eran importantes (Valdez, 1989: 8).

La etapa de Transición sucede desde el 400 a.C. hasta el 300 a. C. Aquí se evidencia un cambio en los patrones de asentamiento como la reocupación de zonas anteriormente abandonadas mediante la transformación artificial de la topografía del terreno que consiste en el relleno de los pantanos con materiales arcillosos de otras zonas. Además, se evidencia la tala de manglares para incorporar estas áreas al conjunto de áreas habitadas. Estos cambios muestran una necesidad de espacio que se puede deber al incremento de la población. La subsistencia aísla de poco a poco la recolección de frutos marinos ya que hay una prominencia de productos agrícolas más variados. Por otro lado, en cuanto al conjunto cerámico se observa cambios morfológicos en ciertos elementos como la aparición de las patas mameliformes. Otras formas cerámicas surgen como compoteras y floreros bien decorados (Valdez, 1989: 8 – 10). “Es notable la presencia de residuos de oro trabajado en los depósitos culturales de esta etapa. Son las primeras evidencias de la actividad metalúrgica en la isla” (Valdez, 1989: 11).

La fase de Tolita Clásico dura aproximadamente tres siglos pues data entre los años 300 a. C - 90 d. C, donde se produce un desarrollo cultural consolidando a la Isla La Tolita como un centro ceremonial de importancia regional. El asentamiento es nucleado con viviendas agrupadas en donde se construyen algunas tolas. Este tipo de asentamiento refleja una organización social compleja donde las unidades domésticas perdieron su importancia. Se evidencia el surgimiento

de grupos especializados con diversidad de actividades que marca una jerarquización de tipo cacical. Por otro lado, por el incremento de la población, se elaboraron técnicas agrícolas (camellones y canales de desagüe) para afianzar la subsistencia todo el año. (Valdez, 1989: 11-13).

Finalmente, la etapa Tolita Tardío data entre el 90 - 350 d. C., donde se ampliaron, construyeron nuevas tolas y el Centro continúa creciendo. Por otro lado, en cuanto al conjunto cerámico este aumento su producción por técnicas como el uso de moldes. Empero, la calidad se pierde. La decadencia de La Tolita se evidencia sobre todo en la alfarería de esta etapa. Las formas cerámicas se mantienen, pero las técnicas decorativas son limitadas (Valdez, 1989: 13). “Sólo en los territorios próximos a las cabeceras de los ríos Santiago, Cayapas y Onzole se han encontrado vestigios de asentamientos dispersos que muestran los rezagos de la influencia cultural de la tradición Tolita” (Valdez, 1989: 14). Valdez (1989: 14) clarifica que no se trata de una desaparición brusca de esta sociedad sino del decaimiento del Centro Ceremonial en la isla. Por tal motivo, es posible que otro sitio se haya convertido en el nuevo núcleo cultural.

Por otro lado, para Patiño, la decadencia de Tulato se registra en el año 1650 A.P cuando se dan cambios culturales que explican una crisis en las estructuras cacicales del Tulato. Por lo tanto, ya no se registran avances culturales ni tecnológicos. Se determina que los grupos tardíos de La Tolita-Tumaco son las gentes Bucheli-Caunapi que son sociedades tribales cuyos poblados son pequeños que ocupan un hábitat de selva tropical húmeda y son característicos por una alfarería sencilla y rústica, realizan enterramientos simples y casi no contienen ajuar, sus posibles líderes pudieron ser chamanes y su intercambio se volvió limitado a diferencia de las épocas iniciales (Patiño, 2018: 51).

2.4.2. Investigaciones en La Tolita

“Desde comienzos del siglo XX al Ecuador llegaron varios científicos extranjeros (la mayor parte etnólogos) que viajaron por distintas partes del país efectuando exploraciones y excavaciones puntuales” (Valdez, 2017: 7). En 1925, Uhle fue uno de los especialistas que conoció la isla La Tolita cuando era una hacienda ganadera cubierta en pastizales, por lo que, pudo visualizar los montículos y su distribución espacial y de esta manera determinó que las tolas tienen una orientación general de este a oeste y que la zona de asentamiento ocupa aproximadamente un kilómetro cuadrado (Valdez, 1986), afirmación que coincide con la extensión del sitio que plantea Ontaneda. A partir de las décadas de 1940 y 1950, el grupo de profesores “Grupo de Guayaquil” conformado por Carlos Zevallos Menéndez, Francisco Huerta Rendón, Emilio Estrada, entre otros; realizaron varios trabajos de campo arqueológico en las provincias de Manabí, Guayas, Los Ríos y El Oro. Investigaciones que resultaron en publicaciones que permitió un fortalecimiento de la arqueología sistemática del Ecuador. En efecto, para 1940, la misión de Edwin Feron patrocinado por The School of American Research de la Universidad del Sur de California se concentró en la costa ecuatoriana y permitió que por pedido gubernamental se aclarara la naturaleza del “paradero La Tolita” como un yacimiento arqueológico de primer orden (Valdez, 2017: 10).

Durante la década de 1960, en el Ecuador se fortaleció el comercio ilícito internacional de objetos arqueológicos con un fuerte énfasis en el oro como las piezas de La Tolita. El oro se convirtió en mercadería tradicional de joyeros, dentistas y hasta el Banco Central que lo almacenaba como sustento de la moneda nacional (Valdez, 2017: 8). Además, con la fama de la cultura Valdivia y Chorrera, algunos traficantes internacionales contactaron con gente del litoral para comprar los “objetos de barro de los indios” (Valdez, 2017: 8). Sin embargo,

durante las siguientes dos décadas (1970 y 1980), la contribución arqueológica se efectuó por misiones extranjeras como las apoyadas por Francia.

“Una nueva misión francesa, representada por Jean François Bouchard del Centre National de Recherche Scientifique (CNRS), colaboró nuevamente con el Museo del Banco Central durante los trabajos realizados en La Tolita entre 1983 y 1989” (Valdez, 2017: 9). En efecto, en febrero de 1983, comienza la primera de las etapas del Proyecto del Museo del Banco Central que fue un Programa de Arqueología de Rescate cuyos resultados fueron publicados por Francisco Valdez quien establece que esta isla es una zona con larga historia de huaquearí y sigue siendo una actividad constante. Valdez (1986: 94-97) afirma que La Tolita estaba ubicada en el delta del Río Santiago que permite configurarse como una zona límite del medio de manglares y bosque tropical. Dentro de este programa son estudiados los sitios como el Mango, Rancho Calcedo y el Pinal, pero solo un sitio fue analizado completamente porque el resto se encontraban en un estado de descontextualización. Por tanto, el Sitio “El Mango” es un cementerio ocupado durante la fase “Tolita Clásica” donde se encontraron once esqueletos, además de algunos enterramientos secundarios.

El patrocinio de investigaciones arqueológicas termina abruptamente a inicios de los 90 cuando el Banco Central cambió su política de acción cultural y se centra en actividades de obra de exposición y curaduría de colecciones. A partir de este momento, son pocas las publicaciones que se evidencian, así como tareas de laboratorio y trabajo de campo (Valdez, 2017:16).

Desde entonces, no se han vuelto a dar grandes investigaciones programáticas que incluyan trabajos de campo en La Tolita, pero ha habido buenos avances en cuanto a análisis iconográficos, especialmente el aporte de Ugalde (2009), que aborda la iconografía Tolita en

todos sus aspectos, y sus posteriores investigaciones que se centran en varios aspectos sobre las relaciones de género en esta sociedad (2019).

2.4.3. Producción artefactual

Sánchez (1989: 54-55) menciona que las figurillas cerámicas de La Tolita implican una gama de tipos, escenas, vestidos, adornos y personajes. Sin embargo, todas poseen características comunes que hacen que se puedan adjudicar a un estilo común. La cerámica es característica de una arcilla fina y de color gris claro. El uso de molde para la creación de figurillas es característico, sin embargo, su uso no se restringe a esta técnica pues hay piezas grandes hechas a mano. La autora caracteriza al estilo de la cerámica de La Tolita como uno muy vivo y humano pues se trabaja con el mismo detalle la cabeza, una oreja, una mano, entre otros. Por lo tanto, se puede hablar de naturalismo pues se representan con gran detalle personajes ancianos, decrepitos, enfermos, guerrero, escenas eróticas, entre otros (pp. 54-55).

Existe también toda una serie de representaciones de animales, algunas absolutamente realistas pero otras complejas entre las que se mezclan atributos animales y humanos, dando lugar a seres de aspecto draconiano o monstruoso. El felino, en múltiples variantes y actitudes, es la figura dominante. (Sánchez, 1989: 59)

Además de la cerámica bien representada de La Tolita en cuanto a personajes antropomorfos y zoomorfos, se registra una gran cantidad de objetos de cobre, oro y posiblemente platino. Esta sociedad probablemente es la primera que trabajó este último metal. Estos metales fueron trabajados con técnicas como laminado, martillado, filigrana, entre otros. Los adornos que provienen de este tipo de material son narigueras, orejeras, brazaletes, pectorales y collares (Sánchez, 1989: 57). En este contexto, Valdez y Veintimilla (1992) afirman que la dimensión

artística de La Tolita surge desde el 200 a.C. con la etapa de Tolita Clásico que coincide con el auge del centro ceremonial establecido en el sitio. Sin embargo, la influencia de este centro dura 500 años y decae aproximadamente en el año 350 d.C. donde es abandonado permitiendo manifestaciones culturales de menor calidad artística. Finalmente, es importante mencionar que el conocimiento sobre esta cultura (ubicación, bagaje artefactual, entre otros) se forma desde el siglo XX, cuando la arqueología brinda fuertes contribuciones con ayuda de misiones extranjeras como lo veremos a continuación.

2.4.4. Producción artefactual: figurillas prehispánicas categorizadas como masculinas

Ugalde (2009: 163) menciona que el atributo principal con referencia a la indumentaria para el reconocimiento de figurillas masculinas es el taparrabo. Sin embargo, también se evidencia el uso de una especie de traje de plumas que llega hasta las canillas. La desnudez y la exposición del miembro viril masculino solo se observa en personajes zoomorfos y antropomorfos. Los personajes masculinos casi siempre están bien ataviados y relacionados con actividades colectivas (Ugalde, 2009: 61).

Adicionalmente, las figuras masculinas son de gran tamaño y pueden llegar a los 80 cm de altura. Su producción es individualizada, por tal motivo, vemos figuras de todos los tamaños bien ataviados o no. Además, los tocados de los hombres son diversos y de gran tamaño. Los hombres están en posiciones y actividades variadas, algunas ligadas a determinados oficios, como canoeros, músicos y danzantes. (Ugalde, 2009: 163).

En efecto, se observa un conjunto de personajes masculinos sentados sobre un banquillo asociados a la parafernalia chamánica ya que sostienen en una mano un pequeño recipiente y en la otra un objeto alargado que se puede tratar de un lliptero (Ugalde, 2009: 154).

Por otro lado, Ugalde señala que se puede observar una especie de “Boom masculino” durante el Desarrollo Regional que consiste en que esta temporalidad, a diferencia de lo que sucedía en el formativo, hay un boom de personajes masculinos y de seres mixtos, así lo explica en la siguiente cita:

Hay dos aspectos que saltan a la vista inmediatamente al momento de revisar cualquier colección de piezas arqueológicas de la costa ecuatoriana correspondientes al período de Desarrollo Regional y confrontarlas con aquellas de la época anterior, el período Formativo. Estas son, de un lado, un verdadero boom de personajes masculinos y de otro, el surgimiento de seres mixtos, sean éstos antrozo-zoomorfos o híbridos de varios animales, habiendo aun algunos que ostentan características netamente fabulosas. (Ugalde, 2009: 63).

Es importante mencionar que el “Boom Masculino” puede representar la dominación masculina en la producción artefactual ya que son los hombres lo que tienen más recurrencia y están bien ataviados, mientras que las mujeres aparecen hieráticas y poco adornadas, en un estado de sumisión en cuanto a la materialidad, como lo veremos en la siguiente sección.

2.4.5. Producción artefactual: figurillas prehispánicas categorizadas como femeninas

Ugalde (2009: 60-63) expone que la falda y una capucha se asume como un indicador de figurillas categorizadas como femeninas. Entre las representaciones femeninas tenemos aquellas que sostienen sus senos y otras que dan de lactar a bebés. Y en representaciones de mujeres anciana se presencia los senos caídos. En este sentido, aquellas mujeres que sostiene sus senos tienen adornos como collar, orejeras, narigueras y pulseras. De la misma manera, aquellas que se presentan en escenas de lactancia tienen siempre collar y pulseras y de vez en cuando orejeras y narigueras.

Adicionalmente, las figuras femeninas son de pequeño tamaño, las más grandes superan los 20 cm. Su producción corresponde a las de moldes, por lo que, se observan tamaños uniformes en esta clase de figurillas. Además, las mujeres son representadas de pie, en una posición hierática y su mayor variabilidad son la posición de los brazos. (Ugalde, 2009: 163).

Ugalde (2019: 35) afirma que dentro de su investigación iconográfica de La Tolita - Tumaco se encontró con algunas figurillas antropomorfas que no se podrían catalogar en lo que parecía ser un sistema binario perfecto por razones de indumentaria y ornamentación. Motivo por el cual mediante próximas investigaciones determina que los repertorios iconográficos de la época del Desarrollo Regional de la Costa Ecuatoriana se caracterizan por mostrar una fuerte diferenciación entre personajes antropomorfos catalogados como masculinos y los femeninos.

Como ya lo hemos visto, a diferencia del Periodo Formativo, en la Costa Ecuatoriana, el Desarrollo Regional nos presenta a las mujeres representadas de forma similar a sus precursoras, de forma estática y poco adornadas. Y cuando están asociadas a alguna actividad, las mujeres casi siempre se encuentran relacionadas con el embarazo, lactancia y maternidad (Ugalde, 2019: 38).

En contraste, los hombres son representados en movimiento y en actividades colectivas, como lo veremos a continuación:

Los hombres, en cambio, fueron representados en movimiento o en una posición de reflexión; derrochando vigor en unos casos y reflejando una tranquila soberanía en otros, siempre desde una actitud empoderada de la situación, la misma que frecuentemente parece hacer alusión a la interacción en espacios no-domésticos o a actividades colectivas (tocar instrumentos musicales, disparar lanzas, remar, etc.). (Ugalde, 2019: 38)

Personaje	Tamaño	Indumentaria	Posiciones	Actividades	Oficios	Tocado	Producción
Masculino	Figurilla más alta mide 80 cm.	Taparrabos, pectorales, traje de pluma, ponchos,	Varias posiciones, sentado, de pies, en	Actividades colectivas	Canoeros, danzantes y músicos.	Diversos y grandes tocados en forma de diadema o	Producción individualizada.

		chalecos, etc.	cuclillas, etc.			zoomorf os.	
Femenino	Figurilla más alta mide 20 cm.	Falda y capa.	Posición de pie hierática con variabilidad apenas en la posición de brazos.	Actividades privadas	Lactancia y maternidad	Capucha.	Producción en molde.

Figura 1: Tabla resumida de características de figurillas femeninas y masculinas de La Tolita durante el Desarrollo Regional.

Se evidencia una determinada narrativa iconográfica cuya intención parece enfocarse en resaltar la diversidad de las actividades masculinas y reducir las femeninas limitándolas a acciones de maternidad.

En este contexto, Ugalde (2019: 42) menciona que la teoría social de Engels sobre el origen del patriarcado contribuye a entender que las relaciones sociales y de género, han cambiado con el tiempo y varían de acuerdo con los contextos. Por lo tanto, la autora interpreta que el arte prehispánico del Desarrollo Regional fue acaparado por la elite emergente masculina, por

lo que, las imágenes iconográficas que observamos hoy en día son representaciones de las mujeres de cómo los hombres las ven o cómo quieren que sean vistas, y cómo ellas se deben ver a sí mismas. Sin embargo, este tipo de mensaje no ha quedado estático en épocas pasadas, sino por el contrario, aparecen en la cultura material contemporánea adecuadas a determinados contextos sociales e históricos como es la famosa muñeca Barbie que ha sido analizada demostrando una domesticidad relacionada a la mujer ideal (Pearson y Mullins, 1999).

En este sentido, el presente trabajo pretende contribuir al análisis de género de otra cultura material contemporánea que son las muñecas de las Princesas Disney para mostrar que la sociedad ha adaptado a la domesticidad con referencia a los diferentes contextos sociales e históricos.

3. Capítulo 3: Metodología

3.1. Metodología

El presente trabajo es completamente compatible con la propuesta metodológica de Panofsky ya que esto nos permitirá implementar el primer, segundo y tercer nivel que corresponde al proceso de análisis de imagen. El primer nivel denominado pre-iconográfico consiste en detallar las características visibles a nuestros sentidos como ancho, profundidad, alto, etc. El segundo nivel llamado iconográfico pretende transmitir los elementos estéticos y visuales y sus significados intrínsecos. El tercer nivel corresponde al análisis iconológico que es el que estudia el contexto cultural en el que se ejecuta la obra intentando interpretar los valores simbólicos (Panofsky, 1970, p. 60). Este último peldaño es de trascendental importancia ya que al poseer información de la sociedad humana en el que se producen los filmes de las Princesas Disney permitirá contextualizar los valores simbólicos que aparecen en el universo iconográfico provenientes de las muñecas.

Posterior a la elaboración de la propuesta metodológica de Panofsky, se procede a la elaboración de dos catálogos: el primero que consiste en los elementos iconográficos con sus códigos correspondientes y el segundo que es sobre los temas identificados tras el primer acercamiento con las muñecas de las Princesas Disney. Por consiguiente, el trabajo recoge el uso de una base de datos realizada en Excel 2010 que permitirá la fácil visualización de los códigos atribuidos a cada muñeca (Blancanieves, Cenicienta, Aurora, Ariel, Bella, Jazmine, Pocahontas, Mulan, Tiana, Rapunzel, Merida, Moana, Anna y Elsa de Frozen y la Sofía). Más tarde, se procederá al cruce de variables que nos permitirá reflexionar sobre los valores simbólicos e iconográficos de las muñecas de las Princesas Disney, y de esta manera, llegar a una interpretación más profunda.

Por medio de una revisión bibliográfica de los discursos gráficos que reproducen los filmes de las Princesas Disney se registrará en una tabla en Excel 2010, los estereotipos de feminidad y roles de género que reproducen las películas. Para ello se tomarán los siguientes textos:

- Beltrán, I. (2017). Princesas y príncipes en las películas Disney (1937-2013). Análisis de la modulación de la feminidad y la masculinidad. *Filanderas*, (2), pp. 53–74.
- Maeda, C. (2011). *Entre princesas y brujas: análisis de la representación de las protagonistas y antagonistas presentes en las películas de Walt Disney*. (Tesis de maestría). Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey, México. Recuperado de: <https://repositorio.tec.mx/handle/11285/570258>
- Mallet, D. (2010). *Mordiendo manzanas y besando sapos*. México: Grijalbo. Recuperado de: https://books.google.com.ec/books?id=UGWJrV45c78C&printsec=frontcover&hl=es&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false
- Miguez, M. (2015). De Blancanieves, Cenicienta y Aurora a Tiana, Rapunzel y Elsa: ¿qué imagen de la mujer transmite Disney? *Revista Internacional de Comunicación y Desarrollo*, 2, pp. 41-58. Recuperado de: <https://www.inmujeres.gob.es/publicacioneselectronicas/documentacion/Revistas/ANALITICAS/DEA0246.pdf>

Tras el registro tabular, se procederá a la comparación entre la tabla antes mencionada con los datos de los estereotipos de feminidad y roles de género que reproducen las muñecas de las princesas que son el resultado del análisis iconográfico. De esta manera, podremos concluir si tanto los filmes como las muñecas de las Princesas Disney comparten o difieren las características de domesticidad y feminidad.

Para recolectar las características de domesticidad y feminidad de las figurinas categorizadas como femeninas de procedencia La Tolita se revisará el siguiente trabajo:

- Ugalde, M. (2009). Iconografía de la Cultura Tolita. Lecturas del discurso ideológico en las representaciones figurativas del Desarrollo Regional. Wiesbaden: Reichert Verlag.

Posterior a la revisión, se procederá a la elaboración de una tabla en Excel 2010 sobre las características de domesticidad y feminidad de las figurinas prehispánicas. De esta manera, nos permitirá contrastar con aquellos estereotipos de feminidad y roles de género provenientes del análisis iconográfico de las muñecas de las princesas Disney para poder reforzar o refutar la idea de que la sociedad toma a la domesticidad y la dinamiza al adaptarla a los diferentes contextos sociales e históricos.

3.2. Cuadro de operacionalización

Concepto	Variables	Dimensiones	Indicadores
Domesticidad	Estereotipos de Feminidad	Género	Indumentaria: Vestidos, tops, tocado (corona), collares, aretes, cinturones, brazaletes y tacones. Ausencia o presencia de vagina.
		Fisonomía	Color de la muñeca (Blanco o negro o marrón). Tipo de ojos, tamaño de ojos, tamaño de labios, tipo de nariz.

		Peinado	Cabello largo o recogido, y color de cabello.
		Maquillaje	Sombras y delineado en los ojos, labial en los labios, rubor en los pómulos y pestañas pronunciadas.
		Dimensiones corporales	Senos pronunciados, cintura pequeña y cadera ancha.
		Tamaño corporal	Contextura delgada o gruesa
	Estereotipos de Roles de Género	Actividades	Coser, confeccionar vestidos, cuidar enanos, ocupar tareas del hogar, cantar, entre otras. Accesorios que vienen junto a las muñecas.
		Roles en la vida de pareja	Casarse, tener hijos, ocupaciones del “hogar” como barrer, cocinar, etc. Accesorios que vienen junto a las muñecas. Algunas muñecas vienen embarazadas**
		Vestimenta	Ropa e indumentaria exotizada en parámetros “nativos”.

4. Capítulo 4. Marco Teórico

4.1. Bases teóricas

El presente trabajo sobre la domesticidad de la Princess Line recoge propuestas de Barthes (1974) y Tilley (1971) bajo el lineamiento de la arqueología postestructuralista. Además, se presenta a Jociles (2005) y González-Domínguez y Martell-Gámez (2013) bajo el lineamiento de análisis de discurso con el objetivo de entender un análisis de discurso de diferentes medios que no son lenguaje textual sino material como las muñecas de las Princesas Disney. Finalmente, se expone a Ruth Falcó (2003) bajo el enfoque de arqueología de género.

A diferencia de la arqueología procesual que plantea que la ideología de las sociedades no puede ser profundizadas, la arqueología postestructuralista, plantea a la cultura como un reflejo vivo de la ideología (Smith, 2000). Asimismo, Barthes afirma que para los análisis arqueológicos es pertinente el uso de rasgos sincrónicos adecuados (1974: 67), lo que permite dentro de esta investigación delimitar las muñecas que pertenecen a la colección de Princesas Disney y excluir las otras.

Desde la arqueología postestructuralista, Tilley reconoce a la cultura material como un sistema de significados que poseen características comunicativas, por lo que, deben ser tratados como un lenguaje que espera ser leído (1990). Bajo la misma perspectiva, Moragón (2007) afirma:

La cultura material se convierte en un modo de escritura, una clase no verbal de discurso ordenado en torno a códigos y unidades de significación concretas. Un “discurso material” articulado y estructurado a través de prácticas y estrategias sociales dirigidas

por unos intereses concretos, guiados por el poder y por la ideología. En la búsqueda de estructuras, se debe desenmascarar lo que yace por debajo de lo observable, pero teniendo en cuenta el contexto temporal y espacial. (p. 39)

Estos postulados sirven para el presente trabajo pues permiten visibilizar a la cultura material, en este caso, las muñecas de la Princess Line de Disney, como aquellas que tienen un discurso donde se repiten signos, es decir, como un texto que posee signos y combinaciones que se tienen que descifrar.

Con respecto al análisis de discurso, González-Domínguez y Martell-Gámez (2013) proponen:

(...) el concepto de texto, al correlacionarlo, en su dimensión discursiva, lo definimos como una unidad de signos (homogéneos o heterogéneos), ordenados sintáctica y paradigmáticamente, que tienen la finalidad de contener discursos y producir acciones. (p.161)

Vemos al texto como un complejo tramado de signos en sistemas de lenguaje como la lengua, corporalidad, sonoridad y/o visualidad (González-Domínguez y Martell-Gámez, 2013: 161). En efecto, el texto es la parte material que contiene los signos de los sistemas de lenguaje. En este caso, estos postulados permiten identificar a las muñecas de las Princesas Disney como el texto que poseen un conjunto de signos, organizados de manera que producen un discurso en específico.

Para el análisis del discurso, se recogen dos dimensiones de la propuesta metodológica de Jociles. En efecto, la investigación no incluye la dimensión referencial porque la investigación no se concentra en hechos a los que el discurso se refiere sino se concentra en el discurso

materializado. Las dos últimas dimensiones que se involucran son la dimensión expresiva que se vincula con la acción discursiva al ser producto de una subjetividad; y la dimensión pragmática que se conecta con la acción discursiva por tener la capacidad de producir o inducir conductas y procesos. Al concentrarnos en la dimensión expresiva se debe relacionar el discurso con el contexto donde este se ha producido y el ethos sociocultural de los sujetos o grupos que lo enuncian (Jociles, 2005: 2-3). Esto es conveniente para la investigación porque permitirá analizar un discurso materializado en un determinado contexto sociocultural. Por otro lado, para la dimensión pragmática lo importante es capturar los efectos que el discurso ocasiona en los receptores (Jociles, 2005: 3). Este punto colabora a revelar la influencia del discurso materializado de las muñecas de Princesas Disney que se cree es característico de una simbología doméstica determinada adoptada especialmente por niñas y niños.

Desde la Arqueología de Género, Falcó (2003: 45) menciona que el pensamiento feminista ha contribuido a la conformación de esta rama de la arqueología. Sin embargo, esta arqueología no acepta y comparte todos los postulados feministas. Para poder recuperar el papel de la mujer en el pasado, las aproximaciones feministas han contribuido a reorientar el debate teórico en Arqueología y la reconceptualización de una gama de conceptos clásicos.

Por otro lado, las teorías feministas también han contribuido en la redimensión de las llamadas actividades de mantenimiento que son las tareas domésticas, tecnológicas o de producción. Estas tareas tradicionales han sido aplicadas a discursos teóricos tradicionales. Por lo tanto, muchas de las actividades sociales que han sido atribuidas al género masculino, simplemente han sido asumidas por muchos investigadores, pero en ningún caso han sido demostradas analíticamente (Falcó, 2003: 45). Muchas de estas tareas de mantenimiento respaldan el estereotipo de la feminidad y rol de género de la mujer.

La principal aportación de la teoría feminista a la Arqueología del Género es demostrar que las relaciones de género son una parte integral de cualquier teoría social. Todos los trabajos que giran en torno a este enfoque afirman y demuestran que las relaciones de género no son un simple hecho natural, sino que son una categoría social, es decir, son relaciones construidas desde el punto de vista social, histórico y cultural (Falcó, 2003: 44).

La investigación feminista ha tocado muchas de las ciencias sociales desde los años sesenta y setenta. Sin embargo, en la Arqueología, no se produjo una aproximación completamente feminista hasta hace poco más de una década, a partir de los trabajos de M. W. Conkey, J. F. Spector y J. Gero (Falcó, 2003: 43).

Cuando se adoptó la Arqueología de Género como una nueva perspectiva se evidenció que era necesario realizar un cuerpo teórico por medio de la conceptualización de las diferencias de género y la definición de sus categorías de análisis. Al adoptar este nuevo enfoque no centrado únicamente en una cuestión metodológica, los análisis e interpretaciones arqueológicas empezaban a hacer uso del pensamiento feminista (Falcó, 2003: 43-44). Como vemos, la arqueología de género nos ha proporcionado la reconceptualización teórica de varias dimensiones del género. Conceptos que nos permitirán desarrollar las bases conceptuales de este trabajo.

4.2. Bases conceptuales

A partir de los postulados de Beauvoir (1969), Lagarde (1990), Hays (1998), Pearson y Mullins (1999), Fisher (1999), Butler (2007), Gilchrist (2009), Wiesheu (2006) y Martínez (2007) se

contextualiza la esfera de género y domesticidad que posee el trabajo. Esto con el afán de que no se abra a confusión lo que se entiende por sexo, género, rol de género, feminidad y domesticidad.

A propósito del género, Beauvoir (1969) menciona:

No se nace mujer: se llega a serlo. Ningún destino biológico, psíquico o económico define la figura que reviste en el seno de la sociedad la hembra humana; es el conjunto de la civilización el que elabora ese producto intermedio entre el macho y el castrado al que se califica de femenino. (p. 106)

Como vemos, Beauvoir hace una división de sexo y género, donde la primera es una condición biológica y la segunda, una cultural. Esta aproximación nos permite definir al género como el sexo socialmente construido y definido a partir del sexo asignado al momento del nacimiento, es decir, son las normas, valores, costumbres, responsabilidades y roles que se transmiten dentro de una sociedad para diferenciar lo que es masculino y lo que es femenino.

Butler (2007) refuta la idea universal de que la “biología es destino” argumentando que el género y sexo son constructos culturales. En este sentido, “el género no es el resultado causal del sexo ni tampoco es tan aparentemente rígido como el sexo” (Butler, 2007: 54). En efecto, cuando se reconoce el constructo del género como independiente del sexo, el género mismo se convierte en ambiguo, obteniendo como resultado que “hombre y masculino pueden significar tanto un cuerpo de mujer como uno de hombre, y mujer y femenino tanto uno de hombre como uno de mujer” (Butler, 2007: 55).

Butler (2007: 55-56) entiende al sexo como prediscursivo, es decir, como el resultado del aparato de construcción social nombrado por el género. Y concluye que el género ya no se

entiende como algo que se consolida a través de la sexualidad normativa. De lo contrario, el resultado de pensar desde el sistema binario de géneros es reforzar la ideología de género binario normativo. Es importante comprender que a lo contrario que muchos investigadores piensan, el género no puede ser interpretado como producto cultural del sexo ya que este último es una categoría dotada de género por su carácter prediscuriva (anterior a la cultura).

Al igual que Beauvoir y Butler, Gilchrist (2009: 4) menciona que el género es algo socialmente creado y culturalmente específico, y distinto de las categorías biológicas fijas del sexo. En efecto, las investigaciones biológicas han permitido ampliar las definiciones de sexo fisiológico:

- El sexo genético corresponde es donde la mujer está determinada por la posesión de dos cromosomas X, y el hombre por el par de cromosomas XY.
- El sexo gonadal que reconoce a un macho y hembra por la presencia de testículos y ovarios suele coincidir con el sexo cromosómico.
- El sexo hormonal donde a las hembras se les atribuye la segregación de testosterona de las glándulas suprarrenales, y los machos segregas estrógenos y progesterona de las glándulas suprarrenales (Gilchrist, 2009: 5).

Estas definiciones permiten interpretar al sexo como un conjunto de características genéticas, gonadales, hormonales y anatómicas que tipifican a un ser humano como hombre y mujer.

Wiesheu (2006: 143) menciona que el género se encuentra relacionado con la división del trabajo pues este, muchas veces, es la categoría social primaria por la que se asignan tareas y roles. En este sentido, Gilchrist (2009: 7) afirma que el comportamiento y rol en función del

género se ha popularizado por medio de la cobertura mediática que contrasta los rasgos de género contemporáneos.

Por ejemplo, se argumenta que las mujeres de hoy en día son más sensibles a las emociones y al lenguaje corporal, y están más capacitadas para realizar tareas detalladas y repetitivas. En cambio, se cree que los hombres tienen una mayor capacidad espacial y son más impacientes y agresivos por naturaleza (Moir y Moir 1998). En palabras esto explicaría por qué los hombres supuestamente "no planchan" (ibíd.) y por qué no se les debe discutir cuando leen mapas. (Gilchrist, 2009: 8)

En cuanto a los roles de género, Gilchrist (2009: 4) menciona que estos se refieren a las actividades o posiciones de estatus asociadas con los géneros acorde a la sociedad en cuestión. Y que las relaciones de género son aquellas relaciones sociales que incluyen las actitudes hacia los diferentes géneros o las relaciones entre los mismos.

En definitiva, tanto Gilchrist como Wiesheu concuerdan con que el rol de género es el papel que se asume como hombre o mujer en nuestra sociedad, en otras palabras, es el comportamiento masculino y femenino expresado de acuerdo con la cultura (costumbres, normas, entre otras) de una determinada sociedad.

Con relación a la feminidad, Lagarde (1990: 2-3) define a la feminidad como una distinción cultural históricamente determinada que caracteriza a la mujer en oposición a la masculinidad del hombre. Para la antropóloga, las características de feminidad son patriarcalmente asignadas por atributos naturales, ahistóricos e inherentes al género. En este sentido, las mujeres deben realizar determinadas actividades, tener comportamientos, actitudes, creencias, lenguajes y relaciones que demuestran su feminidad.

Las actividades que generalmente deben mantener las mujeres se relacionan con el cuidado del hogar y la maternidad. En efecto, Hays (1998: 230) afirma que la sociedad ha decidido que las mujeres tienen una aptitud natural para la maternidad. Sin embargo, esta afirmación lo único que hace es invisibilizar las circunstancias, las relaciones de poder y los intereses que convirtieron a las mujeres en responsables de la maternidad.

Las razones por las cuales la maternidad es una tarea de una mujer han sido analizadas desde muchas perspectivas, pero la que más convence es que a los capitalistas les funciona el compromiso de las mujeres con la crianza infantil ya que ayuda a convencerles a pagarles bajos sueldos ya que sus ganancias son secundarias con relación a la de su esposo. Además, que crían a los jóvenes trabajadores del futuro sin costo alguno (Hays, 1998: 239). Adicionalmente, la maternidad sirve también a los hombres ya que la mujer al mantenerse en una actividad socialmente devaluada ayuda a sostener su posición subordinada en la sociedad (Hays, 1998: 240).

Los cambios en la feminidad en el presente siglo son significativos. La mismísima Helen Fisher evidencia algunos dentro de su texto *El primer sexo* en 1999:

La propensión femenina a pensar de forma contextual y su intensa curiosidad por las personas van a dar variedad y textura a lo que vemos en televisión. Su destreza con el lenguaje y su apetito de diversidad y complejidad van a enriquecer lo que leemos en los periódicos, las revistas y los libros; y a influir en nuestros sentimientos y creencias. Con su habilidad para el trato con los demás, las mujeres van a seguir vigorizando las profesiones de servicios y añadiendo confort y novedad a nuestras horas de trabajo y ocio. Las mujeres están aportando ya empatía y paciencia a las labores prácticas de

curación. Ofrecen imaginación en el aula escolar. Están ampliando nuestra perspectiva de la justicia. Su facilidad para crear redes de contacto y alcanzar consensos será cada vez más importante a medida que las empresas vayan desmantelando las estructuras jerárquicas de gestión y dando mayor énfasis al trabajo igualitario en equipo. (...) Las mujeres están expresando cada vez más su sexualidad, inyectando sazón en la vida del dormitorio; están cambiando el significado de la intimidad y el enamoramiento. Y en tanto que «guardianas del parentesco», están transformando la vida familiar de extraordinarias maneras. (Fisher, 1999: 35)

Sin embargo, la descripción que proporciona Fisher continúa reduciendo a la mujer a espacios privados y a la principal actividad del cuidado como que cuiden pacientes, cuidado de niños en aulas escolares, entre otros. Si bien la mujer ya no se ocupa totalmente de la reproducción social y su cuidado, pero su feminidad continúa asociándose a actividades de cuidado y su cuerpo denotando un valor sexual como por ejemplo cuando Fisher habla de que la sexualidad de la mujer inyecta sabor a la vida del dormitorio. De aquí surgen las principales preocupaciones de los investigadores sociales por analizar la manera en que las mujeres van adquiriendo esta feminidad estereotipada no solo a una temporalidad adulta sino también infantil, donde las niñas absorben ideologías de su feminidad a partir de determinada materialidad como los juguetes, en este caso, las muñecas de las Princesas Disney. De esta manera, se pretende visualizar cómo las niñas enfrentan sus deberes de feminidad o los asumen con naturalidad generando una domesticidad desde temprana edad.

Como ya dijo Lagarde, la feminidad nace y se desenvuelve en contraposición a la masculinidad. En efecto, Martínez (2007: 89) afirma que lo femenino se construye en lo que no es, lo que no debe ser, desde un lugar de horror, rechazo, y vergüenza. De ahí, que al rival se le deshonra

asemejándose a una mujer. En este sentido, la feminidad se rige como un antivalor basado en la exclusión y no como un valor fundamentado en sus propias características y naturaleza.

En este sentido, Martínez (2007: 89) menciona que hay dos constantes históricas como características importantes en la construcción social de la feminidad. La primera está relacionada con el cuerpo de la mujer como un capital simbólico, como un objeto de apropiación y deseo, como un cuerpo expuesto para el otro. El segundo elemento se refiere al rol de la mujer como madre donde se refuerza el ideal del servicio y cuidado de los demás. Por lo tanto, la feminidad de la mujer se debate entre dos representaciones sociales, entre la maternidad asignada a lo largo del tiempo y el erotismo que reduce a la mujer en una única condición: la sexual.

Con referencia a la domesticidad, Pearson y Mullins (1999: 229) afirman que esta conlleva un conjunto de suposiciones históricas cambiantes de lo laboral, de la sexualidad, entre otros. Desde los enfoques más conservadores, la ideología doméstica se reduce a la subjetividad de las mujeres a la crianza, y a la resolución de necesidades sociales y emocionales de los niños, esposos y comunidades. Es decir, se reduce a la mujer a un carácter de lo que mi persona denomina “guardianas cuyo único servicio es el cuidado”. Como vemos, la domesticidad está bien relacionada con uno de los elementos de feminidad y roles de género donde la mujer es quien se ocupa del hogar y crianza de los niños.

5. Capítulo 5. Material

5.1. Delimitación de muestra

Como ya lo mencionamos anteriormente, a partir de las representaciones fílmicas de las Princesas Disney, Beltrán (2017) propone tres periodos cronológicos donde agrupa diferentes representaciones de género en relación con las olas del movimiento feminista y el contexto sociopolítico: periodo clásico, periodo de transición y periodo de falso empoderamiento. Cada fase agrupa los filmes de las Princesas Disney bajo factores temporales diacrónicos y contexto sociopolítico, como se muestra en la siguiente tabla.

Periodo cronológico	Contexto histórico	Princesas de Disney
Periodo Clásico	Corresponde a los años treinta cuando Disney floreció económicamente.	Blancanieves (1937)
		Cenicienta (1950)
		Aurora de la Bella Durmiente (1959)
Periodo de Transición	Corresponde a los años ochenta y noventa cuando se comienzan a asentar los cambios producidos bajo la influencia de la segunda ola feminista.	Ariel de la Sirenita (1989)
		Bella y la Bestia (1991)
		Jasmine de Aladdin (1992)
		Pocahontas (1995)
		Mulán (1998)

Periodo de falso empoderamiento	Es la etapa más contemporánea marcada por la exigencia social de modelos animados que se alejen de las princesas clásicas. Es un periodo caracterizado por la relevancia mediática del feminismo y movimientos de hombres proigualdad.	Tiana (2009)
		Rapunzel (2010)
		Merida de Valiente (2012)
		Ana y Elsa de Frozen (2013)
		Princesita Sofía (2013)

Las 14 princesas expuestas anteriormente son las que se involucran en el presente trabajo ya que tenemos un contexto histórico y cultural, lo que nos permitirá completar el análisis iconográfico a partir de la propuesta de Panofsky. Es importante mencionar que Beltrán en el último periodo cronológico propuesto se centra únicamente en Ana y Elsa de Frozen y en Mérida. Sin embargo, para la presente investigación adjudicó tres princesas más con la intención de contextualizar y profundizar este periodo de tiempo. Por otro lado, el motivo por el que el trabajo solo estudia hasta la producción de la Princesita Sofía es que esta última es una de las series de Walt Disney que se destaca por invocar a las Princesas Oficiales de la franquicia que corresponden a las dos primeras temporalidades propuestas por Beltrán. Adicionalmente, el trabajo no incluye más princesas ya que Walt Disney ha optado por la creación de princesas para contextos de series y juegos, y en este sentido, solo tomaremos las muñecas de las princesas que provienen de películas, exceptuando la Princesita Sofía ya que en ella reaparecen las princesas del periodo clásico y de transición.

5.2. Catálogo de temas y de elementos

El catálogo de temas se ha organizado de acuerdo con las dimensiones del cuadro de operacionalización de la presente investigación. En este sentido, los principales temas son la feminidad y los roles de género como se puede ver en el *Apéndice 1*.

De la misma manera, el catálogo de elementos se ha desarrollado en función de los indicadores del cuadro de operacionalización. En efecto, se tendrá elementos sobre indumentaria, accesorios, entre otros; como se observa en el *Apéndice 2*.

5.3. Base de datos

La base de datos presentada como anexo digital al texto se realizó mediante el programa *Microsoft Excel 2010* con el objetivo de facilitar el ingreso de datos. Está conformada por 13 objetos ya que el faltante, la muñeca de la princesa Blancanieves, carece de producción comercial. Cada una de la materia posee una ficha que está organizada en base a los elementos del catálogo. En este contexto, la base de datos cuenta con 24 campos que contienen las siguientes referencias:

Campo	Descripción
ID	Número de nuestro catálogo.
Ilustración	Se adjunta una de las vistas de la pieza, la frontal, pero en los archivos se incluyen varias vistas, por tal motivo, se sugiere visitar estas.

Identidad de la muñeca	Nombre de la princesa Disney a la que está representando la muñeca.
Localización	Colección a la que pertenece la pieza.
Medidas	Altura, ancho, y largo en centímetros del objeto.
Material	Material con el cual fue elaborado el objeto (plástico, caucho y otros).
Tema	Categoría de nuestro catálogo de temas, a la que corresponde el objeto.

Los siguientes campos corresponden a los códigos icónicos de cada pieza que se han realizado de acuerdo con pestañas de selección donde se ha adjudicado el código de cada elemento según el catálogo de elementos.

Campo	Código de los elementos
Indumentaria	"v-1"; "v-2"; "v-3"; "p. p"; "top"; "h.c"; "c-1"; "c-2"; "tac."; "p. des"; "guant."; "cap."; "chal."; "Ninguno"
Tocado	"t-1"; "t-2"; "t-3"; "t-4"; "t-5"; "t-6"; "Ninguno"
Peinado	"p-1"; "p-2"; "p-3"; "p-4"; "p-5"; "p-6"; "p-7"; "p-8"; "p-9"; "p-10"; "Ninguno"
Perfil etario	"ed-1"; "ed-2"; "ed-3"; "ed-4"; "ed-5"; "ed-6"; "Ninguno"
Genitales	"vag."; "Ninguno"
Corporalidad	"art."; "Ninguno"

Color de piel	"pi-1"; "pi-2"; "Ninguno"
Tipos de ojos	"O-1"; "O-2"; "O-3"; "Ninguno"
Tipo de labios	"la-1"; "la-2"; "Ninguno"
Tipo de nariz	"nar-1"; "nar-2"; "Ninguno"
Rostro	"maq."; "Ninguno"
Modificación corporal	"p.c"; "Ninguno"
Cuerpo	"corp-1"; "corp-2"; "Ninguno"
Ideal corporal	"i.corp"; "Ninguno"
Pendientes	"ar-1"; "ar-2"; "ar-3"; "ar-4"; "Ninguno"
Collares	"co-1"; "co-2"; "co-3"; "co-4"; "Ninguna"

6. Capítulo 6. Análisis e interpretación

6.1. Aclaraciones Preliminares

6.1.1. Material y localización

La base de datos arroja que todas las muñecas corresponden a la Colección de Princesas de Walt Disney que toma como punto de partida en los años treinta y continúa hasta la actualidad. Un punto importante de recordar es que la muñeca de la princesa de Blancanieves no se registra en la base de datos porque su producción comercial es baja. Por otro lado, cómo se observa en la *Figura 1*, el material que predomina es el plástico. Sin embargo, existe una minoría que comparte este material con el caucho.

Recuento de Material

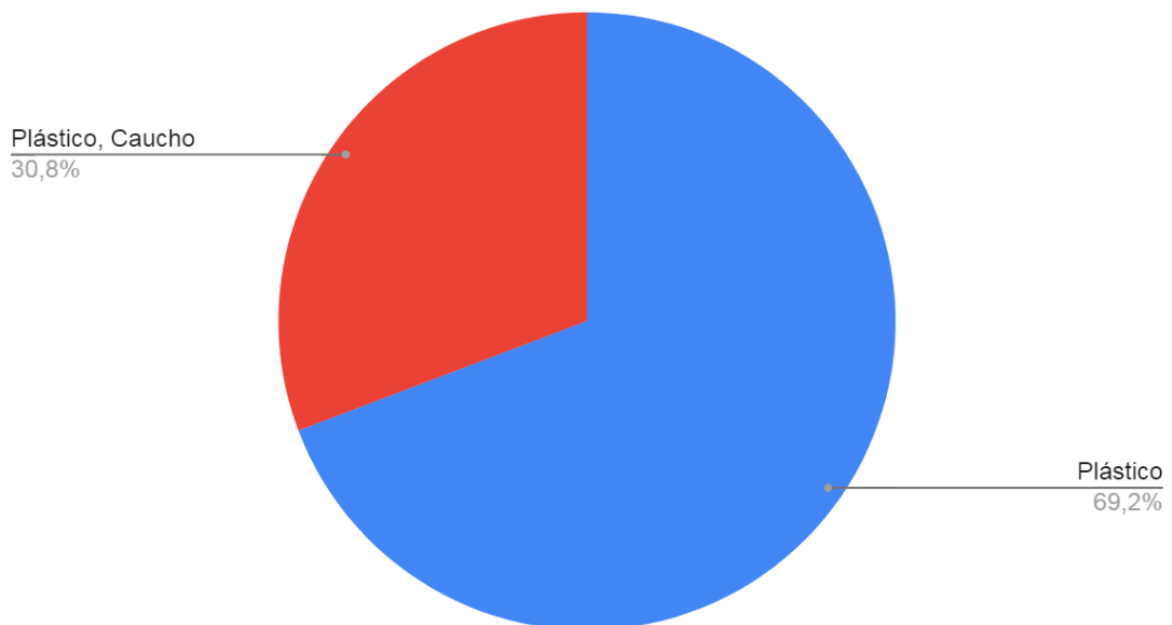


Figura 2: Gráfico en forma de pastel del recuento del material.

<i>Localización</i>	COUNTA de Identidad de la muñeca
Colección Princesas de Disney	13
Suma total	13

Figura 3: Tabla de localización de las muñecas de las Princesas Disney.

6.1.2. Distribución de temas

En una primera instancia, todas las princesas comparten el tema “a. 4” que corresponde a la presencia del ideal corporal que consiste en senos grandes, cintura pequeña y cadera ancha. De las trece princesas, diez comparten el tema “a.1” que corresponde a las muñecas con piel blanca. El número restante, las tres muñecas, se les atribuye el tema “a.2” que corresponde a las muñecas con piel marrón. Por lo tanto, se puede evidenciar la desigualdad en cuanto a las representaciones de la pigmentación de piel. Recordemos que, durante el periodo clásico, no tenemos representación alguna de princesas negras. Para el periodo de transición, solo dos son representadas con piel de color marrón, Jasmín y Pocahontas, y ambas vienen de culturas no occidentales. Por lo tanto, podemos interpretar que la intencionalidad de que ambas princesas sean de este color de piel es mostrar a las niñas que solo la gente de otras culturas no occidentales puede ser de otro tipo de color de piel que no sea el blanco. Probablemente, esto propiciará en las niñas discriminación racial a futuro. Adicionalmente, se crea un ideal de mujer que va de la mano no solo con el ideal corporal sino también con el ideal de piel. Por otro lado, para el periodo del falso empoderamiento de las cinco que estamos analizando, una es negra, Tiana, por lo que la desigualdad continúa.

De acuerdo con el tema “b.1” que corresponde a las muñecas con accesorios de actividad de acción, existe solo una muñeca atribuida a este tema. En cambio, al tema “b.2” que corresponde a las muñecas con accesorios referentes de actividades domésticas, solo dos muñecas poseen

este tema. De las 13 muñecas, sólo tres poseen accesorios y dos de ellas están vinculadas con actividades domésticas. Por lo que, se evidencia una continua relación entre las muñecas y sus aparentes roles de género vinculados a un estereotipo donde las mujeres son las encargadas del cuidado y de actividades domésticas. Finalmente, el tema “b.3” representa a las muñecas provenientes de otras culturas, donde de las 13 muñecas, solo a tres se les atribuye este elemento. Podemos evidenciar la falta de diversidad étnica en esta colección ya que incluso las 3 muñecas son intencionales para que Walt Disney pueda entrar al mercado asiático con Mulán, a Arabia con Jasmín, y Mulan a América.

<i>Tema</i>	COUNTA de Identidad de la muñeca
a.1, a.4	8
a.1, a.4, b.1	1
a.1, a.4, b.2, b.3	1
a.2, a.4	1
a.2, a.4, b.2, b.3	1
a.2, a.4, b.3	1
Suma total	13

Figura 4: Tabla de distribución de los temas.

Me es importante mencionar que no se observa el tema “a.3” que corresponde a personajes femeninos de pie asociados con una barriga de embarazó y “a.5” que se enlaza con personajes femeninos asociados a la lactancia, por lo que, se infiere que la materialidad de las Princesas Disney no hace referencia a una determinada domesticidad. Y a diferencia de lo que Martínez afirma que la feminidad tiene dos características, la maternidad y el erotismo (2007), vemos que las muñecas construyen un nuevo concepto de feminidad donde su única característica es

el ideal corporal que compartido con el erotismo reduce a la mujer a una condición sexual. En este sentido, la mujer se vuelve un objeto sexual y quienes lo pueden desear son los hombres.

6.1.3. Negación de ser princesa

Si pensamos en princesas, lo primero que se nos viene a la mente es una corona, un castillo, lujos y un príncipe. Sin embargo, las muñecas de las princesas Disney nos muestran todo lo contrario, ya que de las 13 que se analizan, solo dos muñecas tienen corona, y el resto posee diademas y apenas aretes y collares, como veremos en las siguientes tablas.

<i>Pendientes</i>	COUNTA de Identidad de la muñeca
ar-1	2
ar-3	1
ar-4	1
Ninguno	9
Suma total	13

Figura 5: Tabla de distribución de pendientes en las muñecas de las princesas Disney.

<i>Collares</i>	COUNTA de Identidad de la muñeca
co-2	1
co-3	1
co-4	1
co-5	3

Ninguna	7
Suma total	13

Figura 6: Tabla de distribución de collares en las muñecas de las princesas Disney.

La base de datos muestra que nueve muñecas no poseen pendientes. Otras dos muñecas poseen “ar-1” (Aretes en forma circular). Una muñeca posee “ar-2” (Aretes en forma de forma de péndulo). Otra muñeca posee “ar-4” (Aretes en forma de cono). En cuanto a los collares, siete muñecas no poseen ninguno. Otra muñeca posee “co-2” (Collar en forma de V). Otra muñeca posee “co-3” (Collar en forma cuadrangular con medalla). Otra muñeca posee “co-4” (Collar en forma de cinta). Y las tres muñecas restantes presentan “co-5” (Collar en forma circular con medalla). Como vemos, el lujo vinculado a los collares y aretes nos muestra el rol de género que la sociedad espera que cumpla la mujer: pocos collares y aretes; y grandes hijos e hijas con esposos satisfechos. Por lo tanto, por medio del tocado y del uso de collares y aretes, vemos que la adolescente nunca consigue asumir totalmente su rol de princesa ya que no pasa de gestionar actividades domésticas y de cuidado.

6.2.Feminidad Dinámica

De las trece muñecas, seis de ellas no poseen ningún tocado en específico. Del t-1 (diadema en cinta) solo existe una muñeca. Lo mismo sucede con el tocado t-4 (tocado en forma de vincha). Del t-3 (tocado en forma de corona de color dorado o plateada), existen dos muñecas. Del tocado t-2 (Diadema de cinta con accesorio). Finalmente, solo una muñeca comparte el tocado t-6 (Tocado de dos o más cintas). Por otro lado, doce princesas comparten el elemento de rostro que incluye el factor maquillaje. La muñeca restante no posee maquillaje y durante la revisión es Mulan quien no lleva maquillaje.

<i>Tocado</i>	<i>Rostro</i>	COUNTA de Identidad de la muñeca
Ninguno	maq.	6
Total Ninguno		6
t-1	maq.	1
Total t-1		1
t-2	maq.	1
Total t-2		1
t-2, t-6	maq.	1
Total t-2, t-6		1
t-3	maq.	2
Total t-3		2
t-4	maq.	1
	Ninguno	1
Total t-4		2
Suma total		13

Figura 7: Tabla de relación entre el tocado y la presencia de maquillaje en las muñecas de las princesas Disney.

Si pensamos en princesas, nos dirigimos a grandes vestidos, pero especialmente a coronas. Sin embargo, observamos en la tabla anteriormente expuesta que el uso de este tocado es bajo. Lo que nos lleva a cuestionarnos la razón. El hecho que tenemos nos envía un mensaje de que antes de ser princesas son mujeres y ellas solo usan tocados como cintas o vinchas.

Si recordamos lo que Martínez afirma en 2007 de que la feminidad es una construcción social e histórica sabemos que entonces esta es dinámica (p.89). En el contexto social, desde los años treinta hasta la actualidad, la feminidad se basa en la mujer-madre. Sin embargo, la materialidad analizada nos invita a repensar este concepto, y es que las muñecas están representando un nuevo concepto de feminidad relacionado con el ideal corporal y fisonómico (maquillaje en las mujeres) que reduce a la mujer a condiciones físicas perfectas que evoquen deseo sexual, propiciando una condición sexual. En este sentido, el maquillaje se presenta en la mayoría de las muñecas y si conocemos muchas de las intencionalidades del uso de maquillaje, sabemos que una de ellas es para alcanzar rasgos fisonómicos perfectos, para “hacerte más bella o más mujer”. El maquillaje se convierte en un rasgo de feminidad cuando se piensa en oposición a lo masculino, ya que los hombres no pueden hacer uso de este. Por tal motivo, vemos que muchas de las comunidades transgénero adoptan el maquillaje como símbolo de enunciación de identidad, de que son mujeres.

6.2.1. Feminidad corporal o genital

Tras la revisión de la base de datos, observamos que ninguna princesa presenta evidencia de vagina (vag.). Por lo que sería interesante preguntarnos porque su ausencia y si la presencia de un ideal corporal y una contextura corporal delgada (corp-1). Es evidente que se trata de un estereotipo de feminidad que se reduce solo al cuerpo pero que no alude a los genitales. Esto con la intención de convencer a los padres de la compra de la muñeca, recordemos que los juguetes se venden primero a los padres. Mendoza (2013) ya había comentado que los juguetes deben ser correctos en todos los sentidos, es decir, que no evoquen valores y espacios que no se hablan para que animen a los padres (p.153). En este caso, la negación de la sexualidad de la mujer a través de la ausencia de la vagina. Por otro lado, sólo tres muñecas poseen

articulaciones corporales de las 13. Si entendemos a las articulaciones como movimiento, se infiere que una de las intencionalidades de las muñecas continúa aludiendo a que las mujeres deben ser estáticas, carentes de movimiento, de expresión, de posturas, entre otros.

<i>Genitales</i>	<i>Corporalidad</i>	<i>Cuerpo</i>	<i>Ideal corporal</i>	COUNTA de Identidad de la muñeca
Ninguno	art.	corp-1	i.corp	3
		Total corp-1		3
	Total art.			3
Ninguno		corp-1	i.corp	10
		Total corp-1		10
	Total Ninguno			10
Total Ninguno				13
Suma total				13

Figura 8: Tabla de relación entre genitales, corporalidad, cuerpo e ideal corporal en las muñecas de las princesas Disney.

En conclusión, la feminidad que se representa en estas muñecas se forja desde el ideal corporal y fisonómico (maquillaje en las mujeres). La feminidad que muchos autores mencionan es la relacionada con el cuerpo, pero uno sexual relacionado con el erotismo. Sin embargo, nos

enfrentamos a una feminidad vinculada al cuerpo en cuanto a estereotipos corporales y no sexuales directamente, ya que incluso no se ha tomado el tiempo de representar una vagina en las muñecas.

6.3.El cuerpo y la hipersexualización

Como vemos en la siguiente tabla, de “ed-2” que corresponde a la niñez de (6 a 11 años), hay una sola princesa atribuida a este perfil etario y cuya altura es menor a las 12 restantes ya que la suya es de 6.4 cm. De “ed-3” relacionado a la adolescencia (12 a 18 años), existen 9 muñecas, las cuales comparten una altura entre los 8.5 cm a los 10 cm. De “ed-4” vinculada a la edad de joven adulto (19-26 años), existen 3 princesas atribuidas a este elemento, donde todas las muñecas tienen una altura entre 9 a 10 cm. Asimismo, todas las princesas presentan el elemento de ideal corporal (senos grandes, cintura pequeña y caderas anchas). Lo preocupante de la interpretación de esta tabla es que todas comparten el elemento de ideal corporal, incluso aquella princesa atribuida a la infancia, estamos hablando de una hipersexualización y domesticación mucho más temprana. Recordemos que la única princesa niña es Sofía, la más contemporánea, lo que nos permite interpretar que hay una hipersexualización ya no desde la adolescencia como en el periodo clásico sino desde la niñez. Otro punto relevante es que el ideal corporal presente en todas las muñecas nos permite inferir una estandarización de cuerpo en todas las edades, una idea tergiversada del cuerpo que los niños y niñas que juegan con estos juguetes asumen.

<i>COUNTA de Identidad de la muñeca</i>		<i>Ideal corporal</i>	
<i>Perfil etario</i>	<i>Medidas</i>	<i>i.corp</i>	<i>Suma total</i>
ed-2	Altura: 6.4 cm Ancho: 3.9 cm	1	1

	Largo: 3.6 cm		
Total ed-2		1	1
ed-3	Altura: 9 cm Ancho: 7 cm Largo: 3 cm	1	1
	Altura: 9.3 cm Ancho: 7.5 cm Largo: 6 cm	1	1
	Altura: 9.4 cm Ancho: 5.5 cm Largo: 5.3 cm	1	1
	Altura: 9.7 cm Ancho: 4.9 cm Largo: 3.2 cm	1	1
	Altura: 9.8 cm Ancho: 5.1 cm Largo: 3.7 cm	1	1
	Altura: 9.9 cm Ancho: 7 cm Largo: 6.8 cm	1	1
	Diámetro: 2.5 cm Altura: 9.3 cm Ancho: 4.3 cm	1	1

	Largo: 4 cm		
	Diámetro: 3 cm Altura: 8.6 cm Ancho: 4.4 cm Largo: 3.5 cm	1	1
	Diámetro: 4 cm Altura: 9.5 cm Ancho: 4 cm Largo: 4.2 cm	1	1
Total ed-3		9	9
ed-4	Altura: 9.5 cm Ancho: 7 cm Largo: 5.4 cm	1	1
	Altura: 9.7 cm Ancho: 6.5 cm Largo: 6.8 cm	1	1
	Altura: 9.9 cm Ancho: 6 cm Largo: 2.5 cm	1	1
Total ed-4		3	3
Suma total		13	13

Figura 9: Tabla de relación entre el perfil etario, medidas e ideal corporal en las muñecas de las princesas Disney.

Concuerdo con Bordieu cuando afirma que el cuerpo es considerado como un producto social que es irrumpido por la cultura, relaciones de poder y dominación (Barrera, 2011: 129). Si bien este trabajo no analiza directamente los cuerpos de las princesas, pero analiza sus representaciones que evidentemente están siendo atravesados por la cultura. Como vemos, los cuerpos de las muñecas de las princesas Disney, especialmente el de Sofía, están invadidos de cultura ya que evidencian una hipersexualización entendiendo esta última como la exaltación de la sexualidad, es decir, de los atributos sexuales que terminan reduciendo a la mujer a una condición sexual. Es importante mencionar que no solo se tiene una hipersexualidad sino también una hipersexualidad infantil. Según Grande-López (2019), el informe Bailey define hipersexualidad infantil como: “La sexualización de las expresiones, posturas o códigos de la vestimenta considerados como demasiado precoces” (p. 23). Sin embargo, la hipersexualización infantil que muestran las muñecas tiene que ver más con resaltar los atributos corporales y sexuales que con la indumentaria.

Almeciga, et al. (2017: 13-18) mencionan que los estudios sobre medios de comunicación son limitados ya que han ocultado la tematización de pequeñas niñas erotizadas, relacionando de manera directa a las pequeñas niñas con la sexualidad. Por tal motivo, el tema continúa agudizando ya que se ha considerado que este es el inicio de abuso sexual de niñas por adultos, es decir, de la pedofilia. En concordancia con las autoras, considero que lo que representa la muñeca de Princesa Sofía al tener un cuerpo que no corresponde a su edad, es la idea de ver a las niñas como pequeñas seductoras reduciéndolas a una condición sexual, se evidencia una hipersexualización infantil. Al ser Sofía una de las princesas contemporáneas, se infiere que las niñas están siendo erotizadas a más temprana edad.



Por otro lado, la condición de la Princesa Sofía encaja perfectamente con la definición de sexualización expuesta por el Parlamento Europeo en la Propuesta de resolución del Parlamento Europeo sobre la sexualización de las niñas:

(...); que la sexualización supone asimismo la imposición de una sexualidad adulta a las niñas, que no están ni emocional, ni psicológica ni físicamente preparadas para ella en la fase de desarrollo en que se encuentran; que la sexualización choca con el desarrollo biológico normal y saludable de la sexualidad determinado por el proceso individual de maduración que como tal se da en el momento adecuado en cada persona; (Parlamento Europeo, 2012, pp. 4-5)

De igual manera, Quezada, (2014) afirma que la sexualización infantil está vinculada con el adelanto de comportamientos sexuales a temprana edad cuya consecuencia será la asociación de los niños como objetos sexuales. En este sentido, las niñas están siendo representadas de manera “adultificada”, desconociendo y tergiversando los tiempos propicios del proceso de crecimiento humano (p. 2). En este punto, me es importante mencionar que la representación “adultificada”, como lo menciona Quezada, no es cosa solo de niñas, lo que nos revela nuestra base de datos es que tanto las muñecas de las princesas adolescentes como de las jóvenes también presentan atributos sexuales que no corresponden a su edad y que son exagerados. Por lo que, las muñecas de las Princesas Disney tienen una recurrente que es la sexualización y adultificación que recae en la tergiversación del desarrollo humano y la asociación de niñas como objetos sexuales por el nivel de erotismo que se ha creado.

La adultificación entendido como la atribución de características corporales y sexuales de un adulto a niños y/o adolescentes reduciendo elementos de cada edad, nos permitirá entender las siguientes imágenes que revelan lo que se mencionó al inicio de esta sección: una

estandarización de cuerpo vinculado al ideal corporal. Este cuerpo estándar que es de un adulto lo llevan muñecas que representan niñas de 7 años, adolescentes de 15,16,17 y 18 años; y jóvenes adultos de 19 y 21 años.

Edad Etaria	Princesas	Ilustración corporal real vs. Ilustración corporal de la princesa
<p>Código del elemento: ed-2</p> <p>Descripción: Niñez (6 - 11 años)</p>	<p>Princesita Sofía</p>	 <p>The image shows two figures side-by-side. On the left is a realistic, unclothed female figure with a slender build and dark hair. On the right is a stylized Disney Princess figurine of Princess Sofia, wearing a purple dress with white floral patterns and a tiara.</p>
<p>Código del elemento: ed-3</p> <p>Descripción: Adolescencia (12 - 18 años)</p>	<p>Princesa Aurora (16 años)</p> <p>Princesa Ariel (16 años)</p> <p>Princesa Jasmín (15 años)</p> <p>Princesa Mulan (16 años)</p> <p>Princesa Pocahontas (18 años)</p> <p>Princesa Merida (16 años)</p> <p>Princesa Rapunzel (18 años)</p> <p>Princesa Ana (18 años)</p> <p>Princesa Bella (17 años)</p>	 <p>The image shows two figures side-by-side. On the left is a realistic, unclothed female figure with a slender build and dark hair. On the right is a stylized Disney Princess figurine of Princess Ariel, wearing a teal sequined dress and holding a white seashell.</p>


<p>Código del elemento: ed-4</p> <p>Descripción:</p> <p>Joven Adulto (19 - 26 años)</p>	<p>Princesa Tiana (21 años)</p> <p>Princesa Elsa (21 años)</p> <p>Princesa Cenicienta (19 años)</p>	
---	---	--

Figura 10: Tabla de distribución de perfil etario con ilustración del cuerpo real de cada edad vs. el cuerpo representado en las muñecas de las Princesas Disney.

La siguiente imagen nos permite graficar los tipos de cuerpos representados en las muñecas y los cuerpos reales característicos de cada edad. Como observamos, para una niña de siete años y una adolescente de 15 años es imposible tener un ideal corporal adulto. Incluso para un joven adulto le es difícil conseguir el ideal representado en las muñecas ya que las dimensiones de cadera y cintura reales son diversas. Además, su desarrollo corporal y psicológico continúa hasta la edad adulta. Por tal motivo, se concluye que tras la estandarización de un cuerpo adulto femenino se encuentra la intención de ocultar la diversidad corporal y reforzar estándares corporales vinculados a estándares de belleza que propician la sexualización temprana y la adultificación.



Figura 11: Gráfico de etapas de desarrollo humano por edades real y el propuesto por las muñecas de las Princesas Disney.

6.3.1. Las figurinas de Valdivia y el desarrollo del cuerpo femenino

García (2006: 18) menciona que tras localizar los sitios Valdivia, lo que llamó la atención de los investigadores fue las figurinas denominadas “Venus de Valdivia”. A partir de ahí, se tiene información ilustrativa de algunos investigadores. Betty Meggers, Clifford Evans y Emilio Estrada mantienen un análisis amplio y detallado de Valdivia como producto de las excavaciones de los sitios Valdivia (G-31), Buena Vista (G-54), Palmar (G-88) y Punta Arenas (G-25).

Emilio Estrada había definido al sitio Valdivia como Formativo en 1956 (García, 2006: 13). Di Capua (2002: 135) menciona que Valdivia es la primera cultura cerámica del Ecuador (3500 a.C. – 1500 a.C.). Las figurinas de Valdivia fueron plasmadas inicialmente en piedra durante la fase cerámica Valdivia 1 propuesto por Betsy Hill; y luego fueron producidas por dos

cordeles de arcilla. A parte de la tecnología usada para la cerámica, lo que llama la atención es las representaciones de Valdivia, especialmente las categorizadas como femeninas.

A diferencia de La Tolita en el Desarrollo Regional, las figurinas de Valdivia del Formativo no representan solo el embarazo y la maternidad, sino que recurrentemente presentan cuerpos femeninos inmaduros o los dotados de los atributos más vistosos del sexo (Di Capua, 2002: 142). Di Capua durante el análisis iconográfico de las figurinas de Valdivia reconoce que las variables iconográficas de los brazos, la cabellera, los senos y de la región púbica están ligados entre sí; y que de hecho están representando las etapas de desarrollo fisiológico de la mujer (Di Capua, 2002: 149).

En este sentido, la cabellera se incluye porque se evidencia la depilación o arrancamiento de cabello en las figuras y se ha interpretado como un elemento de rito de pubertad femenina ya que esta característica está asociada iconográficamente con cuerpos femeninos todavía sin curvas ni senos y sin brazos. Además, en los pueblos trópico-húmedos de América la depilación de cabeza es un acto común por el ritual de pubertad femenino. Del análisis iconográfico, la depilación corresponde a etapas fisiológicas del cuerpo humano: pre-pubertad, pubertad y adolescencia (Di Capua, 2002: 142-143).

	Pre-pubertad Fig. 3	Pubertad Fig. 4	Adolescencia Fig. 5	Madurez Fig. 6	Embarazo Fig. 7
Senos	Faltan	Pocos	Desarrollados	Exuberantes	Borrados por vientre

Brazos	Faltan	Muñones	Rodean senos	Rodean senos	Sostienen vientre
Cabellera	Depilada a mitad	Depilada a mitad o tapada con capucha	Parcialmente depiladas según diferentes patrones	Tupida o descrita según patrones geométricos	Escondida por gorro con patrones felinos
Senos	Protuberancia	Protuberancia	Pubis descrito	Pubis descrito	Sin descripción de pubis

Figura 12: Cuadro sinótico de las etapas de desarrollo fisiológico y su iconografía. Cuadro recuperado de: Di Capua, 2002. *La última variable denominada “senos” es un error de redacción de la edición original. Se refiere al área púbica.

Es importante mencionar que las figurillas de adolescentes y adultas presentan una descripción del sexo precisa, incluso se evidencia la representación del vello púbico por medio de múltiples agujeros (Di Capua, 2002: 163). Como vemos en el cuadro antes presentado, a diferencia de las muñecas de las Princesas Disney, las figurinas de Valdivia son representaciones corporales fisiológicas acercadas más a la realidad. Incluso tenemos la representación de parte de la vagina, situación que se oculta totalmente en las muñecas de las princesas. Lo que se obtiene es por el lado de las figurinas de Valdivia, representaciones corporales de mujeres más adecuadas a los cambios que vive la mujer en cada etapa de crecimiento. Y por el otro lado, de parte de las Princesas Disney, se tiene representaciones corporales tergiversadas y

adultificadas donde queda en evidencia que Walt Disney tiene toda la intención de reducir a la mujer a una condición sexual.

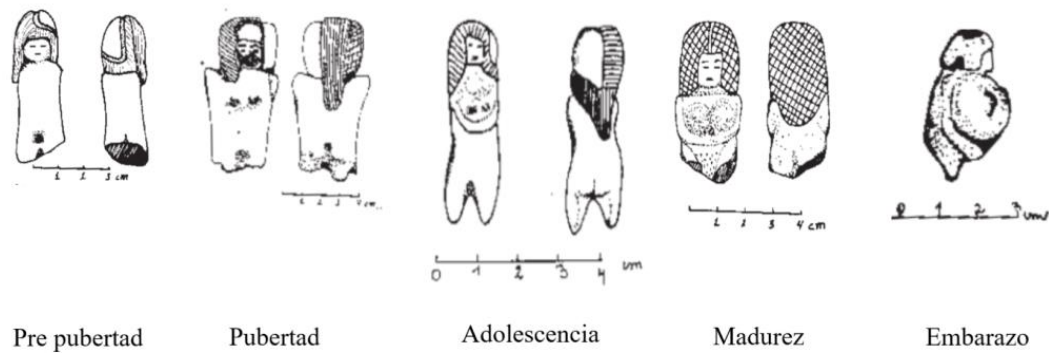


Figura 13: Etapas de desarrollo fisiológico de las figurinas de la Valdivia. Imágenes recuperadas de: Di Capua, 2002.

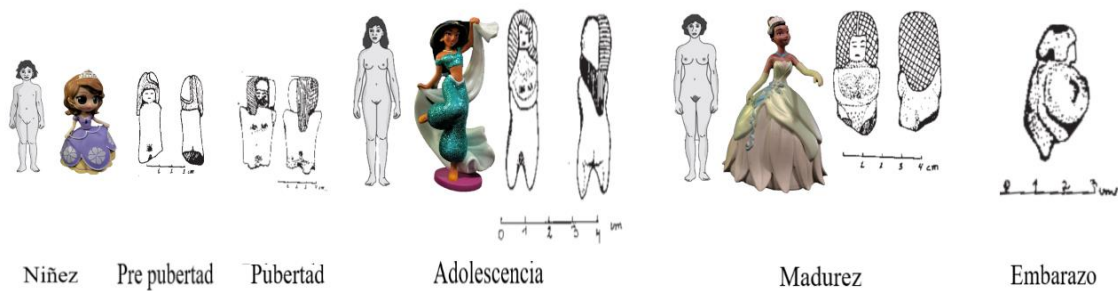


Figura 14: Etapas de crecimiento humano reales, las propuestas por las muñecas de las Princesas Disney y las etapas de desarrollo fisiológico de las figurinas de la Valdivia. Imágenes recuperadas de: Di Capua, 2002.




Ilustración corporal real de la madurez	Ilustración corporal de las muñecas de las Princesas Disney de la madurez	Ilustración corporal de las figurinas de Valdivia de la madurez
		

Figura 15: Ilustración corporal real, de las muñecas de las Princesas Disney y de las figurinas de Valdivia de la madurez. Ilustración de la figurina de Valdivia proviene de: Griffin, J. (s.f). *Valdivia Culture*. Pinterest. <https://www.pinterest.com/pin/462463455469541654/>

Como vemos en las anteriores imágenes, las representaciones femeninas de Valdivia se acercan más a los cambios físicos de la mujer reales que los de las Princesas Disney. Incluso se puede observar la manera en que se representa el vello púbico, la intención de visibilizar la vagina. En cambio, las muñecas muestran la intención de Walt Disney de ocultar la sexualidad femenina responsable. Incluso se podría mencionar que el vestido funciona como el cinturón que propone Bourdieu. El cinturón simboliza la barrera sagrada que protege la vagina y el que se debe acceder por medio de actos legítimos o profanadores (Bourdieu, 2000: 15-16). En este

caso, lo que se propone es que el vestido funciona como la barrera que protege una vagina que se asume que tiene porque no es representada como sucede en Valdivia. Por lo tanto, se concluye que las muñecas de las Princesas Disney les falta mucho por representar cuerpos femeninos reales y diversos. Y que las figurinas de Valdivia representan mucho mejor a las mujeres reales que corresponden a cada etapa del desarrollo humano. Tal vez si aprendiéramos a aceptar y describir cuerpos de mujeres reales con sexualidad responsables como lo hace hasta cierto punto la cultura Valdivia, tendríamos juguetes que difundan educación sexual y no la tergiversen o la oculten. Aprender de Valdivia es necesario para afrontar nuestro presente.

6.4. Diversidad étnica o esencialismo

Magee (2005) afirma que la ropa de Ghanian Barbie se basa en el textil kente que refleja un patrimonio cultural que promueve una noción reductora y esencialista de la identidad étnica (p. 589). En este sentido, Walt Disney presume una diversidad étnica con Mulan, Jasmín y Pocahontas pero en ellas, muy a la par de Ghanian Barbie, la vestimenta es un factor que evoca identidad étnica ya que las tres muñecas son representadas con vestimenta tradicional de cada cultura y el resto con vestidos, como lo veremos en la siguiente tabla.

<i>COUNTA de Identidad de la muñeca</i>	<i>Color de piel</i>		Suma total
	pi-1	pi-2	
<i>Indumentaria</i>			
h.c, c-2	1		1
p.p, top, c-1, tac.		1	1
v-1	1		1
v-1, guant.	2	1	3

v-1, tac.	2	2	
v-2, c-1	1	1	
v-2, c-2, cap., bot.	1	1	
v-2, c-2, chal., bot.	1	1	
v-2, p.des	1	1	
v-3, c-2, p.des		1	1
Suma total	10	3	13

Figura 16: Tabla de relación entre la indumentaria y el color de piel en las muñecas de las princesas Disney.

Con respecto a la indumentaria, en las muñecas predomina el uso de vestidos. En efecto, seis muñecas usan vestidos en forma de princesa (v-1). Otras cuatro princesas usan vestidos en forma de A (v-2). Otra muñeca usa el vestido corto (v-3). Las dos muñecas restantes utilizan una indumentaria referente a su cultura, en el caso de China, un Hanfu (h.c) y en el caso de Arabia, un top (top) y un pantalón pegged (p.p). Se observa que la indumentaria funciona como elemento de esencialismo más que de identidad, ya que reduce la cultura de cada princesa a una vestimenta tradicional.

Si bien Walt Disney ha intentado expandir su abanico racial, en los últimos años, pero se observa que se conservan estereotipos con rasgos muy americanizados a pesar de la raza y cultura que proyecta la princesa protagonista. Adicionalmente, se siguen reproduciendo aspectos físicos concretos: bellos rostros y cinturas de avispa (Miguez, 2015, p. 55). En este sentido, la base de datos arroja que efectivamente la seudo diversidad étnica que proyecta Walt

Disney es esencialista y no va más allá de la indumentaria pues las muñecas poseen valores americanizados, como el ideal corporal que Jasmín, Pocahontas y Mulan comparten.

En cuanto al color de la piel, observamos que existe una recurrente de la “pi-1” (piel color blanca), y una minoría en la “pi-2” (piel color marrón). Además, dos de las muñecas que pertenecen a este último grupo provienen de otras culturas y lo podemos saber por la indumentaria, la una es Jasmín con su top, cinturón en forma de V(c-1) y pantalón pegged y Pocahontas con el vestido corto con cinturón circular (c-2) y los pies descalzos (p.des). La última princesa negra es Tiana quien aparece con vestido en forma de princesa. Lo que nos lleva a preguntarnos si al ser contemporánea y aparecer con una indumentaria parecida a las que usan las del periodo clásico, es un intento de igualdad de indumentarias entre una princesa de color de piel blanca y una de color marrón o negra.



Figura 17: Princesas (Jasmín, Pocahontas, Tiana) atribuidas al elemento “pi-2” (piel color marrón).

Lo que se evidencia es una desigualdad en cuanto a la representación de la pigmentación de color de piel. Además, la mayoría de las muñecas que son parte del grupo de princesas negras provienen de otras culturas. Por lo que, la intencionalidad se descubre por sí sola, el hecho de que se continúan difundiendo valores occidentales de la piel. Si bien Walt Disney muestra una aparente diversidad étnica, pero continúa difundiendo determinados valores estereotipados del

cuerpo, cuya consecuencia es la invisibilidad de otras corporalidades. Recordemos que en la anterior sección se expone que todas las muñecas poseen el factor del ideal corporal y de contextura corporal delgada.

Finalmente, la desigualdad con que se ordena una sociedad tendrá por tanto un correlato de distribuciones desiguales de rasgos corporales en los diferentes sectores sociales. Es decir, que el análisis da cuenta de una construcción-percepción reproducción de un cuerpo de los que dominan (cuerpo legítimo) y un cuerpo de los dominados (cuerpo ilegítimo o alienado). Ambos están unidos por una relación de complementariedad. La ausencia de rasgos en uno “habla” de los rasgos que estarán presentes en el otro. Si el cuerpo legítimo es “naturalmente”uelto, el cuerpo ilegítimo será “naturalmente” torpe. (Barrera, 2011, p.130)

Con la cita antes expuesta queda en evidencia que las distribuciones desiguales de rasgos corporales y de piel presentes en las muñecas son las mismas desigualdades que nos inculca la sociedad. En este caso, el cuerpo legítimo de una mujer es el delgado, de tez blanca, con el ideal corporal. Mientras que el cuerpo ilegítimo es el grueso, de tez negra, con diversas corporalidades. En este momento, vale preguntarnos qué otras corporalidades quedan invisibilizadas cuando reforzamos el cuerpo legítimo propuesto anteriormente.

<i>COUNTA de Identidad de la muñeca</i>	<i>Color de piel</i>		
	<i>pi-1</i>	<i>pi-2</i>	<i>Suma total</i>
<i>Peinado</i> p-1, p-3, p-5		1	1
p-1, p-3, p-6, p-10	1		1
p-1, p-3, p-9	1		1

p-1, p-4, p-5	1	1	
p-1, p-5		1	1
p-1, p-6	1		1
p-2, p-3, p-5		1	1
p-2, p-3, p-6	1		1
p-2, p-3, p-7	2		2
p-2, p-3, p-8	1		1
p-2, p-3, p-8, p-10	1		1
p-2, p-4, p-9	1		1
Suma total	10	3	13

Figura 18: Tabla de relación entre tipo de peinado y color de piel en las muñecas de las princesas Disney.

A propósito de la relación entre el peinado y color de piel, se evidencia que de las cuatro muñecas que presentan color de cabello negro (p-5), tres tienen la piel de color marrón o negra (pi-2) y una tiene la piel de color blanca (pi-1) y en la revisión se muestra que es Mulan. De la misma manera, otras tres muñecas tienen el cabello rubio (p-6) y color de piel blanca (pi-1). Otras dos muñecas tienen el cabello pelirrojo (p-7) y color de piel blanca (pi-1). Otras dos muñecas más tienen el cabello café claro (p-8) y color de piel blanca (pi-1). Las dos muñecas restantes tienen el cabello café oscuro (p-9) y color de piel blanca (pi-1). Es claro que existe una fuerte relación de las muñecas que presentan color de piel marrón con el cabello negro. ¿Es una alusión de determinada belleza? ¿Necesariamente las personas que tienen cabello negro tienen que ser negras? A lo que nos enfrentamos en esta sección es al cuerpo legítimo e

ilegítimo con estereotipo de tipos de cabellos. En efecto, Chin (1999) define el estereotipo de cabello “blanco” y cabello “negro”. El primero se caracteriza por ser rubio, largo y sedoso. Y el último por mostrarse con trenzas, mullos o papel aluminio (p. 318). La definición de cabello “blanco” se acopla perfectamente al cabello que muestran las nueve muñecas de color de piel blanca. Sin embargo, en este caso, el cabello “negro” da un giro porque este se relaciona con las tres muñecas “étnicas” (Jasmín, Pocahontas y Mulan) y una última que es Tiana. La mayoría de ellas atribuidas al color de tez marrón. Lo importante que hay que mostrar es que el estereotipo de cabello “negro” continúa difundiendo valores occidentales del cabello, es decir, puede una mujer tener cabello negro siempre y cuando sea sedoso y largo. Por lo tanto, se concluye que el cuerpo legítimo de una mujer es el delgado, de tez blanca, con cabello rubio sedoso y con el ideal corporal. Mientras que el cuerpo ilegítimo es el grueso, de tez negra, con cabello negro y con diversas corporalidades.

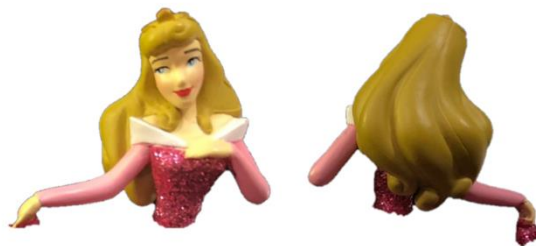


Figura 19: Vista frontal y posterior de la Princesa Aurora con estereotipo de “cabello blanco”.



Figura 20: Vista frontal y posterior de la Princesa Pocahontas con estereotipo de “cabello negro”.

7. Capítulo 7: Propuesta tipológica de las muñecas de las Princesas Disney

Tras la revisión de la siguiente tabla, inferimos que existe una fuerte relación entre el tipo de ojos y el tipo de nariz. Seis muñecas presentan ojos almendrados (O-1) y nariz respingada (nar-1). Otras dos muñecas comparten dos elementos: ojos rasgados (O-2) y nariz recta (nar-2). Finalmente, cinco muñecas comparten dos elementos: ojos redondos (O-3) y nariz recta (nar-2). Por otro lado, todas las muñecas presentan el tipo de labios delgados (la-1). Por lo que, se hace posible una propuesta tipológica basada en elementos del rostro, en la forma de la nariz y ojos. Recordemos que los cuerpos son los mismos, pero lo que difiere son los diseños de ojos y nariz.

<i>Tipo de ojos</i>	<i>Tipo de nariz</i>	<i>Tipo de labios</i>	COUNTA de Identidad de la muñeca
O-1	nar-1	la-1	6
	Total nar-1		6
Total O-1			6
O-2	nar-2	la-1	2
	Total nar-2		2
Total O-2			2
O-3	nar-2	la-1	5
	Total nar-2		5
Total O-3			5
Suma total			13

Figura 21: Tabla de relación entre tipo de ojos, tipo de nariz y tipo de labios en las muñecas de las princesas Disney.

En este sentido, en la documentación de forma de ojos y nariz, se clasificaron a las muñecas dentro de tres grupos que son: rostro 1, rostro 2 y rostro 3. El tipo de “rostro 1” se caracteriza por tener ojos redondos y nariz recta. La tipología “rostro 2” hace referencia a aquellas muñecas que poseen ojos rasgados y nariz recta. Finalmente, el carácter “rostro 3” está relacionado con las muñecas que presentan ojos en forma de almendra y nariz respingada.

La base de datos proporciona la distribución de las princesas según la tipología antes mencionada que se organiza de la siguiente manera:

- Rostro 1: conformada por las princesas Aurora, Jasmín, Tiana, Cenicienta y Bella.
- Rostro 2: constituida por las princesas Mulan y Pocahontas.
- Rostro 3: compuesta por las princesas Merida, Rapunzel, Anna, Elsa, Sofía y Ariel.

Es importante recordar que la tipología propuesta no se basa en la totalidad del cuerpo ya que todas las muñecas comparten el mismo, cuerpo delgado con ideal corporal. Sin embargo, por medio de los tipos de ojos y nariz, se alcanza una diferenciación. De la misma manera, se aclara que para el tipo de labios no se toma en cuenta ya que la base de datos arroja que todas las muñecas poseen labios delgados.



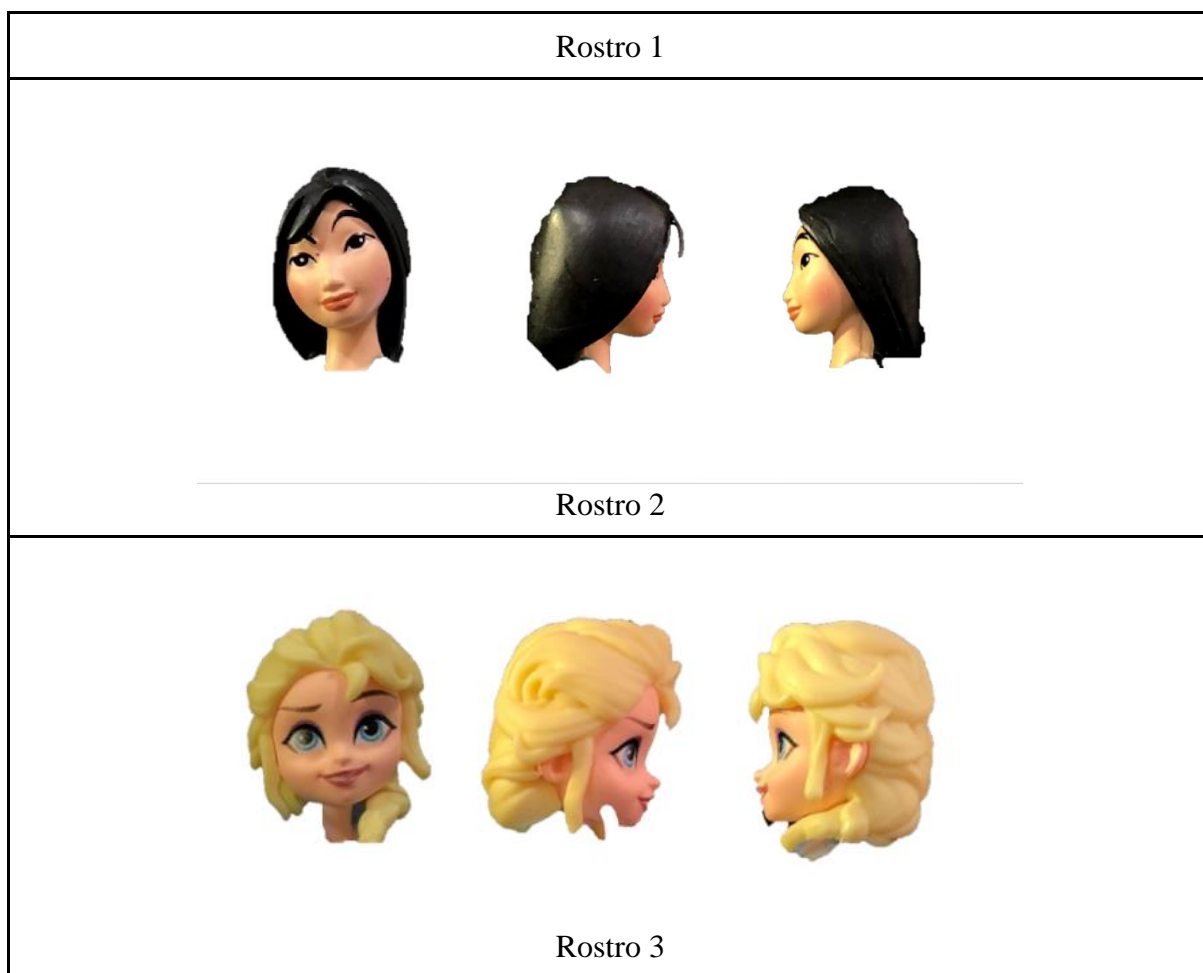


Figura 22: Tipos de rostro propuestos por la autora.

Con lo que refiere al rostro 3, Miguez (2015) definió ciertas características físicas estereotipadas que concuerdan con los diseños de ojos del rostro 3. En efecto, algunas princesas que presentan el rostro 3, como Elsa y Rapunzel, en los propios filmes ya aparecen con los globos oculares con diámetros exagerados (p. 55). En las muñecas sucede lo mismo, por lo que, se podría pensar que la materialidad guarda rasgos físicos presentes en las películas.

Finalmente, es importante reflexionar que todos los tipos de rostro nos muestran rostros con una belleza intacta. Niega directamente la diversidad de rostros, en cuanto a su tipo de piel, tipo de ojos, de labios, de nariz. Por lo tanto, la materialidad nos comparte la tipología de rostro que una mujer debe tener, una sin problemas dermatológicos. Si recordamos que muchas de las princesas se sitúan en la adolescencia, recordemos que en esta edad aparece el acné, granos

o manchas en la cara por cambios hormonales. Lo que parece evidente es una “adultificación de rostro” e incluso en estos términos una mujer adulta no está exenta de problemas dermatológicos y de una diversidad en cuanto a los tipos de rostro.

8. Capítulo 8: Características de estereotipos de feminidad y la simbología doméstica: La Tolita y las Princesas Disney

8.1. *Características de domesticidad y feminidad de las figurinas categorizadas como femeninas de procedencia La Tolita*

Como primer punto es importante mencionar que al igual que las muñecas Princesas Disney, concuerdo con Ugalde (2021: 37) cuando afirma que: los cuerpos humanos materializados en arcilla buscan establecer normas y valores, e influir en el comportamiento de las personas en torno a una ideología específica.

Ugalde (2009: 57), por medio de su trabajo iconográfico de La Tolita, revela que existe una dominación de personajes masculinos, contrariamente a la tradición de figurillas femeninas del periodo Formativo de la costa ecuatoriana. En efecto, los hombres aparecen con grandes atavíos de delantales o ponchos, tocados, adornos, aretes, collares, narigueras, entre otros. Muchos de ellos aparecen en una aparente actitud de danza. Sin embargo, no existe ninguna representación femenina con las características expuestas anteriormente, por lo que, se deduce su nula participación en espacios ceremoniales o de danza. Por el contrario, las mujeres son representadas bajo vínculos maternos, cuidado de niños y actividades domésticas.

Durante el Desarrollo Regional, aquellas figuras categorizadas como femeninas de La Tolita casi nunca se presentan bien ataviadas como si lo sucede con los hombres. Las mujeres suelen estar representadas en una actitud hierática y la posición de los brazos y manos es trascendental ya que se puede reconocer actitudes corporales que estaban presentes en Valdivia y Machalilla, como una mano en el mentón, ambas manos sobre el vientre y manos sosteniendo los senos. Durante el periodo Formativo Temprano de la costa ecuatoriana, la maternidad se presenta como un tema reiterado. Por ejemplo, en Valdivia se reconocen figurillas embarazadas. En cuanto al Formativo Tardío, se evidencian representaciones de mujeres con un niño en brazos,

en Chorrera. Imágenes parecidas continúan en otras culturas del periodo de Desarrollo Regional como Bahía (Ugalde, 2009: 161).

Durante el periodo formativo, las figurillas masculinas son casi desconocidas, pero para el siguiente periodo aparecerán de manera masiva. En el Desarrollo Regional, las figurillas femeninas están vestidas y ornamentadas de manera uniforme: la falda como único vestido, tocados y adornos sencillos. Sin embargo, es importante mencionar que muchos objetos culturales no se encuentran en los atributos que caracterizan a las figuras femeninas sino más bien comparten elementos de aquellos considerados masculinos, por lo que, estaríamos hablando de una sexualidad prehispánica no binaria como se ha asumido durante largos años (Ugalde, 2019: 59 - 60).

Con respecto a la materialidad de las figurillas, Ugalde (2021: 31) menciona que mientras las cabezas de los hombres poseen grandes tocados, las cabezas de las mujeres se perforan y utilizan para introducir aire. Por lo que se evidencia a manera de ilustración como las mujeres son concebidas como objetos ya que deben estar listas para ser penetradas por algo, ya sea aire, semen, entre otros. Y producir lo que los hombres deseen, sonidos, hijos, etc. Se hace frente a una representación simbólica de penetración como apropiación, como símbolo de poder.



ESCALA = 2 cm

Figura 23: Figura silbato femenina de cerámica, procedencia La Tolita, MAAC GA-26-1749-81.



ESCALA = 5 cm

Figura 24: Figura femenina de cerámica, procedencia La Tolita, MAAC GA-30-1749-81.



Figura 25: Figura de cerámica, procedencia Valdivia, MAAC GA-37-915-78.

Cultura La Tolita	Estereotipos		
Periodo	Feminidad	Roles de género	Domesticidad
Desarrollo Regional	Maternidad	Rol reproductivo Cuidado de hijos Lactancia	Lactancia

Figura 26: Tabla resumida de los estereotipos de figurillas femeninas de La Tolita.

Discusión

Como primer punto, es importante aclarar que la feminidad de la mujer se debate entre dos representaciones sociales, entre la maternidad asignada a lo largo del tiempo y el erotismo que reduce a la mujer en una única condición: la sexual (Martínez, 2007: 89). Y veremos que esta está determinada cultural e históricamente, como menciona Lagarde en 1990. La dinamicidad de la feminidad en dos diferentes temporalidades: prehispánica y contemporánea, nos permite comprender la adaptabilidad del elemento a determinados contextos sociales y culturales.

Como vimos anteriormente, durante el Desarrollo Regional, en La Tolita las figurillas categorizadas como femeninas demuestran una feminidad vinculada con la maternidad esto porque en los silbatos categorizados como femeninos aparecen madres con niños en brazos, como símbolo de crianza. A diferencia de La Tolita, la materialidad de las princesas Disney muestran una feminidad vinculada más al erotismo del cuerpo femenino. En las muñecas se refleja un esfuerzo por marcar una feminidad basada en un ideal corporal: pechos grandes, cintura de avispa y caderas anchas; que han provocado el inicio temprano de la sexualización de las niñas. Si bien las figuras antropomorfas de La Tolita presentan escenas de maternidad, pero es claro que los cuerpos femeninos representados se acercan más a la realidad.



Figura 27: A) figura femenina de cerámica, procedencia La Tolita, MAAC GA-1-3015-87.

B) Princesa Cenicienta.

En cuanto al estereotipo de roles de género, por la materialidad de La Tolita se infiere que las mujeres poseen un rol reproductivo, de cuidado de hijos y lactancia. Empero, de acuerdo con la distribución de temas, las muñecas de princesas Disney no presentan roles reproductivos (embarazo) y de lactancia. Por el contrario, sólo una princesa, Merida, posee accesorios de acción, a pesar de su limitada lectura ya que igual debe ser bella y ser correctamente mujer para acceder a este tipo de actividades.



Figura 28: A) Figura femenina de cerámica, procedencia La Tolita, MAAC GA-5-1927-81.

B) Princesa Merida.

Finalmente, es importante mencionar que las figurillas femeninas de La Tolita se asocian fuertemente con espacios domésticos. Las muñecas de las princesas no parecen atribuirse a este tipo de espacio, pero presiento que los análisis de los filmes nos darán esa respuesta. Se concluye que la feminidad se ha adaptado a contextos históricos diferentes y por eso sus lejanas características. En La Tolita, tenemos una feminidad relacionada con la maternidad y cuidado de los niños. Sin embargo, para la materialidad de las Princesas Disney, la feminidad va combinada de un nivel erótico corporal. Si bien Martínez definió la feminidad con la característica de la maternidad y el erotismo corporal, pero observamos que estos elementos suceden respectivamente con una materialidad, y no en conjunto. Se concluye que la feminidad es una estructura dinámica que se adapta al contexto histórico y cultural, por lo que, no será igual en todas las temporalidades.

8.2. Estereotipos de anteriores investigaciones de los filmes de las Princesas Disney

Como primer punto es importante aclarar que tal como menciona Beltrán (2017: 55), la pedagogía que reproduce Disney es sesgada que está orientada a un público determinado: blanco, heterosexual, amor romántico y de clase media. Estos valores son naturalizados en varios de los filmes de las Princesas Disney, por lo que, la población asume estos como únicos y universales. Por tal motivo, se evidenciará de manera recurrente muchos de estos elementos en las películas.

De la misma manera, concuerdo con Beltrán cuando menciona que cada película debe ser entendida como producto que representa y reproduce los valores, creencias y estereotipos de un contexto social concreto (2017: 55). En efecto, la presente sección mostrará los resultados

de previos análisis de cada película entendiendo esta última como un agente de reproducción de valores culturales.

Las películas de Disney se basan en la contraposición entre los estereotipos de masculino y femenino que son considerados como los únicos legítimos en un contexto social determinado. Por lo tanto, los filmes funcionan como medio de socialización de género que la sociedad espera que sea asumido y no cuestionado (Beltrán, 2017: 55). Tanto la feminidad como la masculinidad han ido cambiando de acuerdo con las exigencias de cada tiempo cronológico. Por tal motivo, se expone esta dinámica con relación al contexto cultural para evidenciar las intenciones y representaciones culturales que reproduce cada princesa.

Periodo Clásico: Blancanieves, Cenicienta y Aurora

Beltrán (2017: 57-59) expone que el periodo clásico corresponde a la época dorada de Walt Disney donde florece económicamente y genera un modelo cinematográfico basado en princesas y príncipes y su instantánea historia de amor. Las obras de Blancanieves, Cenicienta y Aurora corresponden a esta temporalidad y las tres generan un determinado patrón: son bellas y tienen juventud, pero esperan ser salvadas por un príncipe. Se evidencia la imagen estereotipada de la mujer en apuros y el hombre salvador. Las tres princesas son aparentemente las protagonistas de los filmes, empero son simple decoración que aporta belleza, mientras que los hombres son necesarios para restaurar el bien.

Las tres princesas están vinculadas a una simbología doméstica ya que aparecen en espacios domésticos que dominan a la perfección. Blancanieves aparece cuidando a los siete enanitos, Cenicienta se muestra como una ama de casa abusada y Aurora durmiendo la mayoría de

tiempo (Miguez, 2015: 49). En cambio, los hombres son encargados de restablecer el orden natural y salvar a la mujer (Beltrán, 2017, p. 59). Nos enfrentamos a príncipes con papeles activos y princesas con papeles pasivos. En efecto, Miguez (2015: 44) afirma que las mujeres son retratadas como débiles incapaces de acciones autónomas.

Otro tipo de estereotipo es el amor instantáneo heteronormado que tienen estas princesas. Maeda (2011: 55) afirma que, en Blancanieves, Cenicienta y Bella Durmiente, se observa que el príncipe se enamora de la princesa con solo verla. Esto permite la lectura de que como mujer no es necesario hacer nada, basta con ser bella para que los demás se acerquen.

Periodo de Transición: Ariel, Bella, Jasmín, Pocahontas y Mulan

El periodo de transición corresponde a los años ochenta y noventa donde se desenvuelve la segunda ola feminista que influyo para generar cambios en las representaciones de las princesas. Durante esta fase, se dieron grandes avances para la mujer como el derecho al voto de las mujeres en Europa y América, autonomía, entre otros. El contexto social exige que Disney aumente la capacidad de acción del personaje femenino principal, pero conserva su subordinación a la figura del príncipe (Beltrán, 2017: 57 - 58).

Para este periodo, se analizan a las princesas Ariel, Bella, Jasmín, Pocahontas y Mulan. La nueva imagen de mujer que representan estas princesas aparentemente es más autónoma que sus predecesoras. pero presenta una contradictoria lectura feminista. Walt Disney se encarga de presentar una mujer acorde a los nuevos tiempos, por lo que Ariel y Bella ya no se desarrollan sólo en espacios domésticos, aparecen con curiosidad por conocer el mundo y transgredir normas sociales. Saltar el límite del espacio conocido, y ver más allá de lo que les

rodea. Por sus nuevos intereses, son consideradas como raras por su entorno social. Situación que genera empatía en los espectadores (Beltrán, 2017: 62 - 63).

La nueva representación de mujer se ve reducida por la aparición del príncipe azul. Al igual que en la anterior etapa, el amor por el príncipe sigue siendo instantáneo. Para las princesas significa grandes sacrificios para estar con el príncipe. Mientras que, para el príncipe, significa conseguir su autonomía. Un gran ejemplo, es que Ariel tiene que sacrificar su cola y su familia para casarse con el príncipe Eric (Beltrán, 2017: 62 - 63).

Con Bella y la Bestia, se encuentra una nueva masculinidad caracterizada por hacer al héroe americano más vulnerable. El hombre debe dejar de ser un monstruo masculino, pero sin dejar de lado su masculinidad para que con ello no se pierda el poder de los espacios de autoridad masculinos y las mujeres no se apoderen de ellos. Esto lo evidenciamos con Bestia pues refleja la dificultad de muchos hombres que estaban intentando adaptarse al nuevo contexto social. Además, Bestia se muestra como alguien que necesita ayuda para descubrir su espacio emotivo (Beltrán, 2017: 64 - 66).

Por otro lado, Miguez (2015: 49-50) afirma que Jasmín fue el primer intento de obtener mayor diversidad racial ya que era una princesa árabe y no caucásica. Hubo muchas lecturas, pero para mi punto de vista concuerdo que fue un intento de expansión en otros mercados. Jasmín, aunque era árabe, nacida en Medio Oriente, sigue fuertemente americanizada. Adicionalmente, Jasmín fue la primera princesa en casarse con un plebeyo, por tal motivo, el estereotipo de roles de género continúa siendo evidente, el matrimonio como objetivo. En cuanto a Pocahontas, esta fue una princesa que representaba a la población indígena. Sin embargo, fue ampliamente romanizada y distorsionada. La última princesa de este periodo fue Mulan. Su lanzamiento fue

planeado para el momento exacto cuando la compañía estaba preparada para desembarcar en el país chino, que se generó en 2005 con la inauguración de Disneyland Hong Kong. Mulan es una de las princesas más activas de esta fase, pero su capacidad de acción y autonomía se reduce cuando recae en el estereotipo de rol de género de contraer matrimonio.

Si bien estas princesas ganaron algo de independencia, la recurrencia de los protagonistas masculinos y la adecuación de los designios paternos siguió estando presente reduciendo su instantánea autonomía. En el caso de Bella, Bestia la retuvo en contra de su voluntad para sacrificarse por su padre, al igual que Mulan. El jefe Powhatan prohíbe ver a John Smith, al igual que sucede con Ariel y Jasmín (Miguez, 2015: 50). De todas maneras, todas las princesas a pesar de su aparente autonomía, su fin continúa siendo contraer matrimonio.

Periodo de falso empoderamiento: Tiana, Rapunzel, Merida, Anna y Elsa, Sofia.

Este periodo corresponde a la etapa más contemporánea que se caracteriza por la exigencia social de princesas que se alejen de las clásicas sumisas y que reflejan un mayor grado de empoderamiento. A esta etapa le adjudican las princesas Tiana, Rapunzel, Merida, Anna y Elsa, Sofia (Beltrán, 2017: 58). A propósito de Tiana y Rapunzel, reaparece el tema del hombre que rescata a la mujer (Miguez, 2015: 51). Volvemos a encontrarnos con un papel pasivo de la mujer, cuyos objetivos son condicionados por la figura del príncipe. Para Miguez (2015: 51-52), Tiana no puede seguir trabajando y abrir su restaurante ya que el príncipe le ha convertido en un sapo. De la misma manera. Rapunzel no puede conocer el mundo si no es de la mano del príncipe. Sin embargo, ambas princesas terminan contrayendo matrimonio reduciéndolas a un estereotipo de rol de género.

De Frozen, se rescata una relación positiva entre hermanas. La unión de Elsa y Anna representa sororidad, un elemento que rompe el aislamiento femenino de algunas princesas como Blancanieves, Ariel y Rapunzel. Sin embargo, presenta contradicciones feministas por ejemplo cuando Elsa huye con la canción en inglés “Let It go”, marca un falso momento de liberación de las ataduras impuestas por sus padres y las obligaciones de su reina. Empero, el empoderamiento no consiste en que una mujer sea libre de forma individual, sino que las mujeres, en conjunto, poseen autonomía para transgredir aquellas estructuras de género que las oprimen. Por otro lado, la presencia de los príncipes ya no sirve para entorpecer la autonomía femenina, sino para profundizar su papel como guardianes. Al conocer los espacios públicos pueden guiar y ayudar a las princesas como hace Flynn Rider con Rapunzel o Kristoff con Anna (Beltrán, 2017: 68 - 69). Sin embargo, este nuevo rol masculino oculta el hecho de que la mujer incluso para conocer y descubrir necesita un hombre, niega el papel activo de la mujer. Asimismo, Beltrán (2017: 70) afirma que parece que, con las grandes historias de grandes mujeres, Disney ha retomado los aislamientos que parecía que Ariel, Bella y Rapunzel empezaban a romper. Es claro que tanto Elsa como Anna continúan con el aislamiento que propiciaron sus padres. Finalmente, es importante mencionar que no existen trabajos previos sobre la Princesita Sofía, por lo que, se considera algunas generalidades ya que es una serie. Se evidencia que Sofía es una niña que al adaptarse a la vida real adopta elementos del ideal de una princesa como la convivencia en un castillo, comportamientos categorizados como reales, ser educada, comer correctamente, y atribuida espacios domésticos y públicos al desenvolver la serie en una gama de aventuras.

Periodo	Estereotipos				
	Feminidad	Masculinidad	Roles de género de la princesa	Domesticidad	Otros
Clásico	Mujer bella y joven en apuros	Hombre salvador encargado de restablecer el orden natural de la mujer.	Contraer matrimonio con el príncipe	Subjetividad de mujeres al cuidado, quehaceres de casa duros y dormir. Atribución de espacios domésticos como comunidades, casas aisladas.	Amor instantáneo heteronormado
De transición	Mujer bella aparentemente independiente	Hombre blando	Contraer matrimonio	Subjetividad de mujeres a la resolución	Amor instantáneo

	con curiosidad del mundo exterior Mujer “rara”	Héroe americano más vulnerable sin perder masculinidad para entorpecer la autonomía femenina	o con el príncipe	de necesidades sociales y comunidades (Sacrificios para la familia) Atribución de espacios domésticos como comunidades, casas aisladas, castillos.	heteronormado Estereotipo étnico
Falso empoderamiento	Mujer bella pasiva esperando ser rescatada Mujer bella con falso empoderamiento	Hombre Salvador Hombre como guardián	Contraer matrimonio o con el príncipe	Subjetividad de las mujeres de resolución de necesidades sociales (Sacrificios	Amor instantáneo heteronormado

	to y falsa autonomía			por el cuidado de la comunidad) Atribución de espacios domésticos como comunidade s, casas aisladas.	
--	-------------------------	--	--	---	--

Figura 29: Tabla resumida de los estereotipos presentes en los filmes de las Princesas Disney.

Reflexión

La ideología doméstica se reduce a la subjetividad de las mujeres a la crianza, y a la resolución de necesidades sociales y emocionales de los niños, esposos y comunidades (Pearson y Mullins, 1999: 229). Por lo tanto, se reduce a la mujer a lo que he denominado “guardianas cuyo único servicio es el cuidado”. En efecto, la domesticidad está bien relacionada con uno de los elementos de feminidad y roles de género donde la mujer es quien se ocupa del hogar y crianza de los niños.

Como primer punto, me es importante aclarar que en esta sección tematizamos a las Princesas Disney, pero desde diferentes representaciones: las gráficas por medio de los filmes y los materiales por medio de las muñecas de las princesas. Esto con la intención de demostrar si

difieren o comparten la difusión de los mismos estereotipos domésticos. En este sentido, de acuerdo con las películas, los filmes reproducen una feminidad por cada periodo cronológico. En el periodo clásico, la feminidad se caracteriza por una mujer bella y joven en apuros. Para el periodo de transición, la mujer aparentemente independiente es considerada rara por su curiosidad por el mundo exterior. Finalmente, para el periodo de falso empoderamiento, la mujer posee una falsa autonomía. La feminidad de acuerdo con los filmes sucede en contraposición a la masculinidad. Sin embargo, para la materialidad de las muñecas, la feminidad está compuesta por un ideal corporal, ideal de color de piel, ideal de tipo de cabello, etc.; lo que reduce a la mujer a una condición de objeto sexual.

En cuanto a los roles de género de las princesas en los filmes, estas tienen una recurrente en todos los periodos y es el fin de contraer matrimonio y a lo mucho tener hijos, el mismo “vivieron felices por siempre” marcados en todas las películas de princesas. En cuanto, a la materialidad, por medio de la base de datos del presente trabajo, se observa que la mayoría de las muñecas son presentadas con tocados simples, y apenas dos con coronas, lo que nos hace pensar que nunca llegan asumir su papel de princesa políticamente, sino más bien son ocultas en espacios domésticos.

A propósito de la domesticidad, en el periodo clásico esta se vincula con la subjetividad de mujeres al cuidado, quehaceres de casa duros y dormir. En el periodo de transición, existe una subjetividad de mujeres de resolución de necesidades sociales y comunidades (sacrificios para la familia). Y para el periodo de falso empoderamiento, la subjetividad de las mujeres se vincula con la resolución de necesidades sociales, como sacrificios por el cuidado de la comunidad. De la misma manera, en las tres temporalidades existe una atribución de las princesas a espacios domésticos como casas aisladas, castillos, comunidades, entre otros. Sin

embargo, en las muñecas no se presentan atribuciones claras a espacios de domesticidad ni crianza ya que en la distribución de temas ninguna princesa representa un embarazo o en estado de lactancia, lo que refuerza la idea de que las muñecas más allá de representar una domesticidad presentan una determinada feminidad ligada al ideal corporal sexualizado.

Por lo tanto, se concluye que los estereotipos de roles de género y de espacios domésticos no comparten las películas y las muñecas. El elemento que tanto las gráficas como la materialidad tienen es la feminidad caracterizada por la mujer bella que posee un cuerpo ideal. Por tal motivo, es importante recomendar que las lecturas de las muñecas de las princesas se deben ligar a la de los filmes porque de esta manera se refleja que unos reproducen determinados estereotipos y otros no. Más allá que las películas y las muñecas no compartan todos los estereotipos, lo que sí está claro es la socialización del cuerpo de una mujer erotizada con la intención de difundir estándares de belleza corporal y física y reproducir valores como la hipersexualización, adultificación de niñas que pueden terminar en pedofilia, entre otros.

Periodo	Estereotipo		
	Feminidad	Roles de género	Domesticidad
Desarrollo Regional (500 a.C. - 500 d.C.)	Maternidad	Rol reproductivo Cuidado de hijos Lactancia	Lactancia

<p>Periodo Clásico (años treinta - años cincuenta)</p>	<p>Mujer bella y joven en apuros</p>	<p>Contraer matrimonio con el príncipe</p>	<p>Subjetividad de mujeres al cuidado, quehaceres de casa duros y dormir.</p> <p>Atribución de espacios domésticos como comunidades, casas aisladas.</p>
<p>Periodo de transición (años ochenta - años noventa)</p>	<p>Mujer bella aparentemente independiente con curiosidad del mundo exterior</p> <p>Mujer “rara”</p>	<p>Contraer matrimonio con el príncipe</p>	<p>Subjetividad de mujeres a la resolución de necesidades sociales y comunidades (Sacrificios para la familia)</p> <p>Atribución de espacios domésticos como comunidades, casas aisladas, castillos.</p>
<p>Periodo de Falso Empoderamiento (2000-2013)</p>	<p>Mujer bella pasiva esperando ser rescatada</p>	<p>Contraer matrimonio con el príncipe</p>	<p>Subjetividad de las mujeres de resolución de necesidades sociales (Sacrificios por el</p>

	Mujer bella con falso empoderamiento y falsa autonomía		cuidado de la comunidad) Atribución de espacios domésticos como comunidades, casas aisladas.
*Muñecas	Mujer adultificada con ideal corporal erotizado, ideal de color de piel y estereotipo de cabello.		

Figura 30: Tabla resumida de los estereotipos de la simbología doméstica en diferentes temporalidades. *Colección de muñecas de las Princesas Disney encontradas desde el 2015 hasta la contemporaneidad.

9. Capítulo 9: Conclusiones

Las películas de las princesas Disney nacen en los años treinta con Blancanieves y continúan su producción hasta la actualidad. Los diversos estudios de comunicación sobre esta temática muestran una constante y es la difusión de determinados estereotipos: roles de género de la mujer y el hombre, de feminidad y masculinidad, de domesticidad, del amor instantáneo heteronormado, diversidad racial, maternidad ausente, entre otros.

Desde una aproximación iconográfica, la muestra, analizada desde una metodología tipológica como si fuera un material arqueológico, ha sido procesada obteniendo las siguientes interpretaciones. Como primer punto, los tocados exuberantes o que se vinculen con la realeza como las coronas son escasos, hay una dominación de binchas y cintas, lo que parece indicar la negación del rol político de ser princesas. El maquillaje es un elemento que se encuentran en todas las princesas y se ha categorizado como una característica de feminidad ya que es usado para hacer más bella a la mujer y darle un carácter adulto. Como ya lo hemos mencionado, la feminidad se revela a manera de maternidad y erotismo sexual en la mujer. Empero, las muñecas muestran una feminidad que he denominado más corporal que sexual ya que se evidencia la ausencia de rasgos sexuales directos como miembros viriles: vaginas. Más bien, se observa una prominencia corporal ideal que se caracteriza por senos grandes, cintura de avispa y caderas anchas.

A propósito del ideal corporal, este se presenta en todas las muñecas, incluso en la considerada niña: Princesa Sofia. Lo que tenemos es una sexualización temprana de los cuerpos de las niñas, adolescentes y jóvenes. Los atributos exagerados como los senos, caderas y cinturas permiten adultificar a todas las princesas, dotándoles de una hipersexualización infantil. Se evidencia que por medio de las muñecas se difunden un desarrollo humano tergiversado donde se propician enfermedades alimenticias y perfección para alcanzar el ideal corporal que la

sociedad exige por medio de esta materialidad pero que es imposible de alcanzar para unas niñas y/o adolescentes.

El estereotipo de feminidad no se para en el ideal corporal, más bien la base de datos revela que este está bien llevado con estereotipos de color de piel y tipos de cabellos. El color de piel que predomina es el blanco y este está mayormente asociado con el cabello “blanco”, es decir, el rubio y sedoso. Para aquellas muñecas negras, su principal tipo de color de cabello es el negro, pero uno sedoso. Nos enfrentamos a un estereotipo de feminidad donde la mujer no solo debe tener un ideal corporal, sino tener cabello rubio y sedoso y ser de tez blanca, este es el cuerpo legítimo. Incluso la materialidad revela las desigualdades sociales y la negación de diversidades corporales presentes en la actualidad. Vale la pena preguntarnos: ¿Qué transgrede el cuerpo ilegítimo, el cuerpo de diversas dimensiones, negro, con cabello largo o trenzado?

Como ya lo mencionamos, el cuerpo legítimo se presenta en todas las princesas, pero la base de datos muestra que la diferenciación de las muñecas se encuentra en el tipo de ojos y nariz. Por tal motivo, se realiza una propuesta tipológica en base a estos elementos del rostro, donde queda en evidencia la preferencia de representar rostros del tipo 3: ojos en forma de almendra y nariz respingada, en esta ocasión, nos enfrentamos a una forma de embellecer a las muñecas reduciendo las características reales de la cara de cada etapa de desarrollo humano.

Es importante mencionar, que las muñecas no se presentan asociadas a la maternidad ni lactancia. Por lo que, se muestra más una determinada feminidad caracterizada por un cuerpo legítimo: cuerpo delgado con ideal corporal, tez blanca, rostro bien maquillado con ojos en forma de almendra, nariz respingada y cabello rubio sedoso. Sin embargo, las características de este tipo de estereotipo no son compatibles con las características de domesticidad de la Tolita ya que en esta la domesticidad y feminidad se vinculan directamente con la maternidad. De la misma manera, las películas de las princesas Disney parece solo compartir una belleza

idealizada con la materialidad ya que en este caso la feminidad se está construyendo en contraposición con la masculinidad. En cuanto a representación, se observa que la Tolita muestra cuerpos femeninos más apegados a la realidad que las muñecas.

Por lo tanto, se concluye que los estereotipos que reproducen las películas de las princesas Disney no son totalmente compatibles con sus muñecas, más bien se evidencia que la sociedad ha adaptado a la feminidad a contextos sociales. De esta manera queda en evidencia, que la cultura material de las princesas es producida con ciertas intencionalidades y consumida para asumir dichos valores y que representan una feminidad aterrizada en nuestra contemporaneidad: en una feminidad corporal.

Por mucho que nos disguste, el mercado, en especial las jugueterías, continúa ofreciendo muñecas que reproducen valores sociales que encarcelan a las niñas en los estereotipos de lo que deben ser y hacer. Incluso si nos detenemos a ver lo que las jugueterías ofrecen para las niñas y niños, nos enfrentaremos una vez más a una desigualdad y dominación masculina. Por lo tanto, no hay mucho que ofrecer a las niñas. Sin embargo, el presente trabajo pretende afianzar un camino donde las mujeres comencemos a cuestionarnos el porqué de nuestros espacios y roles, y emprender caminos de equidad. Para más tarde, crear espacios para niños y niñas donde puedan crecer en base a la empatía y la corresponsabilidad en los diferentes espacios sociales.

El feminismo ha aportado grandes cambios en la arqueología, pero el principal es el cuestionamiento del protagonismo del hombre en la comprensión del pasado y en el accionar de la disciplina. Sin duda alguna, el feminismo ha permitido romper muchos de los medios de manipulación o por lo menos exponerlos, como los juguetes. En este caso, las muñecas de las Princesas Disney manipulan la mente de las niñas y las estereotipan. Lo que convendría es hacer de las muñecas un reflejo de la realidad, diversidad corporal, diversidad racial, entre

otros; pero con la intención de la difusión de tolerancia y aceptación de la diversidad. No necesitamos los feminismos del mercado que aparentan falsos empoderamientos, el cambio realmente necesario comenzara cuando los juguetes dejen de ser políticamente correctos. En este sentido, vale preguntarse: ¿Qué tipos de juguetes nos han convencido de que son correctos? ¿Qué tipos de juguetes nos gustaría que se produzcan que generen un verdadero empoderamiento de la mujer?

Apéndice 1 – Catálogo de Temas

Tema	Subtema	Descripción
a.		Estereotipos de feminidad
	a.1	Personajes femeninos de pie con color de piel blanca
	a.2	Personajes femeninos de pie con color de piel marrón
	a.3	Personajes femeninos de pie asociados con una barriga de embarazó
	a.4	Personajes femeninos de pie asociados al ideal corporal (Senos pronunciados, cintura pequeña y cadera ancha)
	a.5	Personajes femeninos asociados a la lactancia
b.		Estereotipos de roles de género
	b.1	Personajes femeninos con accesorios asociados a actividades de acción (armas, juegos, entre otros)
	b.2	Personajes femeninos con accesorios asociados a actividades categorizadas como domésticas (cuidado de personas, coser, confeccionar, tareas del hogar, entre otros)
	b.3	Personajes femeninos con indumentaria de una determinada cultura

Apéndice 2 – Catálogo de Elementos

Código	Descripción
	Indumentaria
v-1	Vestido con forma de princesa
v-2	Vestido largo en forma de A
v-3	Vestido corto
p. p	Pantalón pegged
top	Top
h.c	Hanfu chino
c-1	Cinturón en forma de V
c-2	Cinturón en forma de circular
tac.	Tacones en forma de punta
p.des	Pies descalzos
guant.	Guantes de manga larga
cap.	Capa
chal.	Chaleco largo
bot.	Botas de taco
	Tocado

t-1	Diadema de cinta
t-2	Diadema de cinta con accesorio (lazo, amuleto, entre otros)
t-3	Corona color dorado o plateada
t-4	Tocado en forma de vincha
t-5	Tocado en forma de rosa
t-6	Tocado de dos o más cintas
	Peinado
p-1	Cabello recogido
p-2	Cabello suelto
p-3	Cabello largo
p-4	Cabello corto
p-5	Cabello negro
p-6	Cabello rubio
p-7	Cabello pelirrojo
p-8	Cabello café claro
p-9	Cabello café oscuro
p-10	Cabello con una o más trenzas
	Perfil etario

ed-1	Infancia (0 - 5 años)
ed-2	Niñez (6 - 11 años)
ed-3	Adolescencia (12 - 18 años)
ed-4	Joven Adulto (19 - 26 años)
ed-5	Adultez (27 - 59 años)
ed-6	Adulto mayor (60 años o más)
	Corporalidad
vag	Vagina
art.	Presencia de articulaciones
pi-1	Piel color blanca
pi-2	Piel color marrón
O-1	Ojos en forma de almendra (ojos grandes en punta)
O-2	Ojos rasgados (ojos cuyos extremos son alargados)
O-3	Ojos redondos
la-1	Labios delgados
la-2	Labios gruesos
nar-1	Nariz respingada
nar-2	Nariz recta

maq.	Maquillaje en el rostro (Sombras y delineado en los ojos, labial en los labios, rubor en los pómulos y pestañas pronunciadas)
p.c	Pintura corporal
corp-1	Contextura corporal delgada
corp-2	Contextura corporal gruesa
i.corp	Ideal corporal femenino (Senos pronunciados, cintura pequeña y cadera ancha)
	Pendientes
ar-1	Aretes en forma circular
ar-2	Aretes en forma de aros
ar-3	Aretes en forma de forma de péndulo
ar-4	Aretes en forma de cono
	Collares
co-1	Collar con varias cuentas
co-2	Collar en forma de V
co-3	Collar en forma cuadrangular con medalla
co-4	Collar en forma de cinta
co-5	Collar en forma circular con medalla

Bibliografía:

Almeciga, A.; Espitia, J.; y Piragauta, M. (2017). *No a la erotización infantil* (Tesis de pregrado). Universidad Católica de Colombia, Colombia. Recuperado de: <https://repository.ucatolica.edu.co/bitstream/10983/14415/1/NO%20A%20LA%20EROTIZACI%20C3%93N%20INFANTIL.pdf>

Barrera, O. (2011). El cuerpo en Marx, Bourdieu y Foucault. *Iberoforum. Revista de Ciencias Sociales de la Universidad Iberoamericana*, VI (11),121-137. [fecha de Consulta 9 de febrero de 2022]. Recuperado de: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=211019068007>

Barthes, R., Bremond, C., Todorov, T., & Metz, C. (1974). *La Semiología*. Argentina: Tiempo Contemporáneo.

Barthes, R. (1971). *Elementos de Semiología*. (A. Méndez, Trad.). Madrid, España: Alberto Corazón Editor. (Obra original publicada en 1964).

Beauvoir, S. de (1969). *El segundo sexo*. (A. Jacques Bost, Trad.). Buenos Aires, Argentina: Siglo Veinte. (Obra original publicada en 1949).

Beltrán, I. (2017). Princesas y príncipes en las películas Disney (1937-2013). Análisis de la modulación de la feminidad y la masculinidad. *Filanderas*, (2), pp. 53–74. Recuperado de: https://www.academia.edu/35479950/Princesas_y_pr%C3%ADncipes_en_las_pel%C3%ADculas_Disney_1937_2013_An%C3%A1lisis_de_la_modulaci%C3%B3n_de_la

[feminidad y la masculinidad XX Premio SIEM de Investigaci% C3%B3n feminista Concepci% C3%B3n Gimeno de Flaquer](#)

Bourdieu, P. (2000). *La dominación Masculina* (J. Jordá, Trad.). Anagrama Barcelona. (Obra original publicada en 1998).

Butler, J. (2007). *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. (A. Muñoz, Trad.). Barcelona, España: PAIDÓS. (Obra original publicada en 1999).

Chin, E. (1999). Ethnically Correct Dolls: Toying with the Race Industry. *American Anthropologist*, 101(2), pp. 305-321.

Di Capua, C. (2002). Los figurines de Valdivia y un ritual de pubertad: Una hipótesis. En *De la imagen al icono: Estudios de arqueología e historia del Ecuador* (pp. 135-182). Quito, Ecuador: Abya Yala.

Falcó, R. (2003). Cap. II: El pensamiento feminista: en busca del génesis de la arqueología del género. En *La arqueología del género espacios de mujeres, mujeres con espacio*. Universidad de Alicante, Centro de Estudios sobre la Mujer.

Fisher, H. (1999). *El primer sexo. Las capacidades innatas de las mujeres y cómo están cambiando en el mundo*. Madrid, España: Taurus.

García, M. (2006). *Las figurinas de Real Alto. Reflejos de los modos de vida Valdivia*. Quito, Ecuador: Abya Yala.

Grande-López, V. (2019). La hipersexualización femenina en los medios de comunicación como escaparate de belleza y éxito. *Universidad de Girona*, 8 (16), pp. 21-32. ISSN 2014-6752.

Gilchrist, R. (2009). *The archaeology of sex and gender*. The Oxford Handbook of Archaeology, Ed. B. Cunliffe, C. Gosden and R. Joyce, OUP, 1029-47. Recuperado de: https://www.academia.edu/11336485/The_archaeology_of_sex_and_gender

González-Domínguez, C.; y Martell-Gámez, L. (2013). El análisis del discurso desde la perspectiva foucauldiana: método y generación del conocimiento. *Ra Ximhai*, (9) 1, enero-abril, 2013, pp. 153-172. Recuperado de: <https://www.redalyc.org/pdf/461/46126366013.pdf>

Gutiérrez, A. (2011). *El Eje del Universo. Chamanes, sacerdotes y religiosidad en la Cultura Jama Coaque del Ecuador Prehispánico*. Madrid, España: Ministerio de Cultura.

Hays, S. (1998). *Las contradicciones culturales de la maternidad*. Barcelona: Paidós.

Jociles Rubio, M^a Isabel. (2005). El análisis del discurso: de cómo utilizar desde la antropología social la propuesta analítica de Jesús Ibáñez Avá. *Revista de Antropología*, 7, pp. 1-25. Recuperado de: <https://www.redalyc.org/pdf/1690/169021460009.pdf>

- Lagarde, M. (1990). *Identidad femenina*. México: CIDHAL (Comunicación, Intercambio y Desarrollo Humano en América Latina, A. C. - México). Recuperado de: https://xenero.webs.uvigo.es/profesorado/purificacion_mayobre/identidad.pdf
- Magee, C. (2005). Forever in Kente: Ghanian Barbie and the Fashioning of Identity. *Social Identities: Journal for the Study of Race, Nation and Culture*, 11(6), pp. 589-606.
- Maeda, C. (2011). *Entre princesas y brujas: análisis de la representación de las protagonistas y antagonistas presentes en las películas de Walt Disney*. (Tesis de maestría). Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey, México. Recuperado de: <https://repositorio.tec.mx/handle/11285/570258>
- Mallet, D. (2010). *Mordiendo manzanas y besando sapos*. México: Grijalbo. Recuperado de: https://books.google.com.ec/books?id=UGWJrV45c78C&printsec=frontcover&hl=es&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false
- Martínez, M. (2007). La construcción de la feminidad: la mujer como sujeto de la historia y como sujeto de deseo. *Actualidades en Psicología*, 21, pp. 79-95.
- Mendoza, H. (2013). Dime con qué juegas y te diré quién serás. Análisis de campañas navideñas de juguetes para niños y niñas en televisión de señal abierta en Lima (2011-2012). *Correspondencias & Análisis*, (3), pp. 133-162.
- Miguez, M. (2015). De Blancanieves, Cenicienta y Aurora a Tiana, Rapunzel y Elsa: ¿qué imagen de la mujer transmite Disney? *Revista Internacional de Comunicación y*

Desarrollo, 2, pp. 41-58. Recuperado de:

<https://www.inmujeres.gob.es/publicacioneselectronicas/documentacion/Revistas/ANALITICAS/DEA0246.pdf>

Moragón, L. (2007). Estructuralismo y posestructuralismo en Arqueología. *Arqueoweb. Revista sobre Arqueología en Internet*, 9(1), pp. 1-52.

Ontaneda, S. L. (2010). *Las antiguas sociedades precolombinas del Ecuador*. Quito, Ecuador: Nuevo Arte.

Panofsky, E. (1970). *Meaning in the Visual Arts*. Aylesbury: Hazell Watson & Viney Ltd.

Patiño, D (2018). Tumaco-Tolita: cultura, arte y poder en la costa pacífica. *Antropología. Cuadernos de Investigación*, (18), pp. 40-54.

Parlamento Europeo. (2012). Proyecto de informe sobre la sexualidad de las niñas. Comisión de derechos de la mujer e igualdad de género.

Pearson, M. y Mullins, P. (1999). Domesticating Barbie: An Archaeology of Barbie Material Culture and Domestic Ideology. *International Journal of Historical Archaeology* 3(4), pp. 225-259.

Quezada, K. (2014). Mujeres en miniatura: Sexualización de las niñas en publicidad y concursos infantiles de belleza. *Derecho y cambio social*. Recuperado de:

https://www.derechocambiosocial.com/revista038/MUJERES_EN_MINIATURA_S_EXUALIZACION_DE_LAS_NINAS.pdf

Sánchez, E. (1989). Oro y cerámica en el Área Intermedia. Ecuador. *En Arte Precolombino II* (pp. 57-60). Historia 16. Recuperada de:

https://www.academia.edu/42953930/El_Arte_Precolombino_II_Sudam%C3%A9rica_Emma_S%C3%A1nchez_Monta%C3%B1%C3%A9s

Smith, Ph. (2000): *Cultural Theory*. An introduction. Basil Blackwell.

Tilley, Ch. (1990a). Claude Lévi-Strauss: structuralism and beyond. En Tilley, Ch. (ed.): *Reading Material Culture. Structuralism, Hermeneutics and Post-Structuralism*. Basil Blackwell.

Ugalde, M. (2009). *Iconografía de la Cultura Tolita. Lecturas del discurso ideológico en las representaciones figurativas del Desarrollo Regional*. Wiesbaden: Reichert Verlag.

Ugalde, María Fernanda. (2019). Las alfareras rebeldes: una mirada desde la arqueología ecuatoriana a las relaciones de género, la opresión femenina y el patriarcado. *Antípoda. Revista de Antropología y Arqueología* 36: pp. 33-56.

Ugalde, M. F. (2021). *Clay embodiments: Materializing Asymmetrical Relations in Pre-Hispanic Figurines from Ecuador*. Berlín, Alemania: EBVERLAG
<https://doi.org/10.53179/9783868933987>

Wiesheu, W. (2006). Arqueología de género y patrones de especialización artesanal. *Cuicuilco*, 13(36), pp. 139-149. Recuperado de: <https://www.redalyc.org/pdf/351/35103606.pdf>

Valdez, F. (1986). Investigaciones arqueológicas en La Tolita (Esmeraldas, Ecuador). En: Alcina Franch, J./Moreno Yáñez, S. (comp.), Arqueología y Etnohistoria del Sur de Colombia y Norte del Ecuador. En *Miscelánea Antropológica Ecuatoriana* 6, pp. 81–107. Guayaquil: Banco Central del Ecuador.

Valdez, F. (1989). La Sociedad Tolita. En R. Adoum. (Ed.) y F. Valdez. (Ed.), *Nuestro Pasado: La Tolita* (pp. 5 - 14). Quito, Ecuador: Banco Central del Ecuador.

Valdez, F. (2017). La investigación arqueológica en el Ecuador. Reflexiones para un debate. *Revista del Patrimonio nacional del Ecuador* (2), pp. 6-23. Recuperado de: https://downloads.arqueo-ecuatoriana.ec/ayhpwxgv/revista_inpc/INPC_Revista_2.pdf

Valdez, F. [1983-1986]. *Proyecto Arqueológico “La Tolita”*. Luz de América. Recuperado de: https://books.google.com.ec/books/about/Las_antiguas_sociedades_precolombinas_d_e.html?id=tA8RMwEACAAJ

Valdez, F. y Veintimilla, D. (1992). *Signos Amerindios*. Quito: Colibrí. Recuperado de: <http://puce.catalogokohaplus.com/cgi-bin/koha/opac-detail.pl?biblionumber=85005>

Zambrano, A. (2014) Religiosidad de la Cultura Bahía, una perspectiva iconográfica. En:
*Antropología Cuadernos de Investigación, Revista de la escuela de Antropología de la
Pontificia Universidad Católica del Ecuador*, (12), pp. 53-75.