

Cómo las superheroínas se convirtieron en amas de casa: Pixar y “Los Increíbles”

How superheroines became housewives: Pixar and “The Incredibles”

Xavier Mínguez López

Universitat de València. Grupo ELCIS¹

Xavier.Minguez@uv.es

Recibido el 10 de marzo de 2011
Aprobado el 1 de octubre de 2011

Resumen: Pixar representa para buena parte de su público una renovación de la animación en los términos que nos presentaba Disney tradicionalmente. Sin embargo, bien sea por la dependencia de la multinacional americana, bien sea porque no existe una reflexión en profundidad respecto a la transmisión de valores, Pixar continúa lanzando mensajes conservadores, especialmente, cuando se trata de los roles de mujeres y hombres. En este artículo analizamos algunas de sus películas centrándonos especialmente en Los increíbles que, sin duda, es la que mejor ilustra la difusión de una imagen moderna junto con unos valores conservadores.

Palabras clave: Animación, sexismo, valores, Disney, Pixar.

Abstract: Pixar represents for most part of the audiences a renovation in the animation world, especially compared with the traditional treatment of Disney films. However, maybe because it depends economically on this multinational, maybe because there is no a deep thought about the transmission of values, Pixar still shows very conservative messages. Those messages are particularly strong when dealing with men and women roles. In this article we analyze some of Pixar films but we concentrate in The incredibles because it is the best one at presenting a modern idea together with conservative values.

Key words: Animation, sexism, values, Disney, Pixar.

¹ Este artículo se enmarca en el proyecto de I+D “Educación literaria e interculturalidad” (EDU2008-01782/EDUC) financiado por el Ministerio de Ciencia e Innovación.

Los estudios Pixar han supuesto, en buena medida, un relanzamiento de la factoría Disney, en franco declive tanto económico como en lo que respecta a su absoluta hegemonía en el mercado occidental de los dibujos animados (FAYLOR y LABARRE, 2006). Esta salvación ha pasado, a nuestro parecer, por una renovación intensa de los temas y del tratamiento de las tramas que se alejan del tono ñoño y dulzón al que nos tenía acostumbrados. En palabras de MARTÍNEZ (2009).

Precisamente fue ese el gran mérito de estas nuevas películas: llenar la última sesión, o lo que es lo mismo, atraer al público adulto. Con Pixar y Dreamworks la animación deja de ser una cosa de niños, el interés del público crece, y ese público cada vez es más amplio. A la vista estaba que los largometrajes de animación volvían a ser un negocio (pág. 2).

Asimismo, el formato digital confiere a las películas una nueva textura más de acuerdo con los patrones audiovisuales de los niños y niñas actuales. De hecho el uso de la tecnología ha sido una de las marcas de identidad de Pixar que, en su búsqueda del realismo, ha invertido mucho dinero en nuevo software que mejorara los diferentes efectos. De hecho *Toy Story* fue la primera película realizada íntegramente con tecnología digital.

La renovación estética se completa, en el caso de *Los Increíbles*, con una estilización de las líneas que confiere un aspecto mucho más moderno a los personajes, algo alejados del patrón realista y detallista de las producciones típicas de la factoría. Además, con esta película parece superado el camino de la animación digital hacia la representación de la carne humana. Uno de los retos que provocó la inclusión de personajes “alternativos” como juguetes o insectos para facilitar la sensación de realismo y tridimensionalidad.

En este artículo trataremos de desarrollar la idea de que, a pesar de estas innovaciones tecnológicas y los evidentes avances que han supuesto desde el punto de vista ideológico, Pixar continúa promoviendo la discriminación por género, aunque enmascarada tras un velo de modernidad. En palabras de SHEPARD (2010).

Pixar se ha alejado del motivo de la princesa pasiva del primer Disney en un intento de ofrecer películas más inclusivas desde el punto de vista del género con personajes femeninos más complejos, pero ¿qué progresos ha realizado Pixar? (pág. 5).

En nuestra opinión, no el suficiente. Para demostrarlo repasaremos algunas de sus producciones centrándonos en la película *Los Increíbles*. Por una parte porque es la primera en la que los protagonistas son todos humanos (PALACIOS, 2004) con lo cual las características no quedan ocultas tras una antropomorfización. Por otra, porque nos

parece que resume de manera paradigmática un modo de entender las relaciones de género.

De entre los trabajos disponibles sobre Pixar y género, sin duda el más exhaustivo es el de DECKER (2010). Este autor realiza un estudio muy interesante acerca del sexismo en las películas de Pixar. A través de una serie de ítems tomados de otros estudios sobre el sexismo en Disney, analiza 10 filmes de la filial para llegar a conclusiones bastante curiosas. Según estas conclusiones, las cintas de Pixar llevan a cabo una representación mucho más paritaria del sexo femenino y masculino que su predecesor. Decker analiza sobretudo las características físicas: presencia de musculatura, largas cejas y otros rasgos estereotipadores. También entra en la valoración de la cantidad de hombres y mujeres que aparecen así como sus roles. Así, por una parte llega a la conclusión de que las características físicas no son tan definitorias como en las películas de Disney. Por otra parte, también afirma que las mujeres en Pixar ejercen una gran variedad de roles y que, en algunos casos, tienen bastante poder. Finalmente, destaca como la aparición de la afectividad no está tan solo ligada a la mujer, sino que también los hombres se emocionan e incluso lloran.

DECKER completa su análisis con un apartado sobre los rasgos más tradicionales de Pixar en donde da una clave importante para la interpretación: “los personajes masculinos asumen una prominencia sobrerrepresentada en las películas de Pixar” (pág. 90), esto es, un ratio de 3 a 1. También añade que el cuidado de la familia en general y de los niños en particular, continúa recayendo sobre la mujer. Por otra parte, “los hombres muestran conductas desafiantes de manera mucho más significativa que las mujeres” (pág. 91), cosa que incide en el lado agresivo en el que se identifica a los varones. En todo caso, la lectura de DECKER es ampliamente positiva ya que afirma que “Pixar representa un gran paso hacia la igualdad” (pág. 95).

A pesar del rigor con que conduce dicho estudio, como comentábamos el más extenso sobre el tema que hemos sido capaces de encontrar, consideramos que contiene diversos problemas. Por un lado, concentrarse en la representación del cuerpo humano tratándose de Pixar supone una gran dificultad ya que, excepto *Los Increíbles y Up*, el resto de personajes de sus películas no son humanos: juguetes en *Toy Story*, peces en *Buscando a Nemo*, insectos en *Bichos*, robots en *Wall-e*, etc. La presencia de humanos en estos filmes es anecdótica y no nos da la medida de lo que podría ser la visión de Pixar. Por otro lado, la sobrerrepresentación de hombres sobre mujeres desvirtúa todo el análisis. Cualquier porcentaje que se pueda aducir sobre los roles protagonistas de las mujeres, se ve afectado por esta ratio que relativiza las conclusiones. Se debería estudiar el mismo número de personajes hombres y de mujeres para poder defender con rotundidad la paridad de roles de ambos.

En todo caso, es más que evidente la distancia ideológica de Pixar de su predecesor Disney. En los filmes de Pixar hemos podido ver una sexualidad más

natural con padres, madres e hijos (a pesar de que los huérfanos siguen siendo extrañamente abundantes). También hemos visto una legión de hombres y mujeres con sobrepeso llevar parte del protagonismo de un film (como es en *Wall-e*). Incluso, en un esfuerzo ideológico que choca de frente con los cánones de Hollywood, hemos visto a un anciano y un niño gordito como protagonistas de *Up*. La eliminación de fragmentos excesivamente edulcorados (como las clásicas canciones de Disney), la capacidad de los varones de las películas de ceder liderazgo, la intervención directa de las mujeres en numerosas escenas en las que adquieren un protagonismo fundamental, etc. alejan a Pixar del modelo Disney que tanto ha dado que hablar (PERRY 1999; LEAHY and HAMILTON, 2008; GILLAM & WOODEN, 2008, o BRIGHON, 2010 por citar algunos de los estudios más recientes).

Pero parece que Pixar no puede sustraerse de la carga conservadora de la que su mentor ha sido siempre un fiel defensor. Basta una mirada rápida para comprobar que todos los protagonistas son hombres (o robots, animales o juguetes humanizados con características masculinas). Aunque el sexismo en Pixar no es tan evidente como lo fuera en Disney, sí se da en formas más sutiles. Un ejemplo lo encontramos en *Bichos*. Aquí el protagonista es un varón, aunque la dirección del hormiguero recae sobre dos mujeres, madre e hija. Esto podría dar a entender que son las mujeres las que gobiernan a la colectividad, pero en realidad hay otro mensaje importante que transmite el film ya que bajo el mandato de la reina y la princesa estas se dejan subyugar por los saltamontes, quienes esquilman su comida. Es necesaria la intervención de un hombre para romper esta esclavitud. Un hombre, además, que incorpora la creatividad al hormiguero, mejorando así significativamente su calidad de vida. Las estructuras de poder, pues, quedan intactas porque son las que deben ser, pero es un hombre el que permite la liberación y el progreso de un hormiguero gobernado de manera conservadora.

El caso de *Cars* es similar. El coche de carreras protagonista es un símbolo de la masculinidad en todos los sentidos. Por una parte, tiene un carácter agresivo, competitivo y arrogante; por otra, la actitud hacia los demás (quiere hacerlo todo solo), su desprecio hacia los inferiores (el caso de los coches oxidados) o sus fantasías de triunfo con mujeres coche alrededor, champán, etc. lo convierten en un gigoló en carrocería de deportivo. El carácter de Rayo McQueen cambia a lo largo de la película gracias al contacto con la *naturaleza*, con la América profunda, un motivo muy utilizado en las películas estadounidenses. Aunque al final es capaz de renunciar a la copa Pistón por respeto a su contrincante mayor y renuncia al patrocinio de una marca prestigiosa para quedarse con los coches oxidados, no deja de mostrársenos como una *deferencia* hacia los inferiores, incluyendo también el pueblo en el que se encuentra: dos hispanos, dos italoamericanos, una grúa casi discapacitada mentalmente, un ex-competidor fracasado, un hippy, un soldado retirado y una chica soltera. Los estereotipos están muy marcados, tanto desde el punto de vista étnico, como de género. También aquí, el varón, presumiblemente blanco, triunfador, etc. permite a los inferiores, a los outsiders

(minorías étnicas, mujeres solteras, viejos, etc.) progresar gracias a su intervención casi caritativa.

Las diversas entregas de *Toy Story* tienen como absoluto protagonista a Woody, un vaquero que lidera los juguetes de Andy. El vaquero en el imaginario americano es la encarnación de la masculinidad (WRIGHT, 2001). Y Woody no defrauda al espectador. Es un líder carismático que ve su posición peligrar ante la irrupción de Buzz Lightyear en la primera película. Curiosamente, su posición siempre es sumisa a la de Andy, como un esclavo que debe fidelidad a su dueño, y lucha por esta posición a lo largo de toda la saga. La aparición de muñecas es anecdótica ya que se trata de los juguetes de un niño, y son siempre supeditadas a los juguetes varones que son los que toman las decisiones. A pesar de dar un inusitado carácter activo a un icono de la feminidad más pasiva como es la Barbie en *Toy Story 3*, esta acaba quedándose en una especie de Los Angeles de juguete en el que ella y Ken son las estrellas incontestables del glamour. Su intervención final se reduce a dar color a la guardería. Por otra parte, las niñas que aparecen en las diferentes películas juegan habitualmente a juguetes de niñas, circunstancia que se utiliza en varias ocasiones para ridiculizar a los juguetes de niños que se ven obligados a tomar el té, o a hacer comiditas. Como en otras ocasiones, además de retratar la realidad, este tipo de situaciones ayudan a crearla, ya que también es una realidad constatable las chicas que juegan con juegos tradicionalmente considerados de niños y viceversa.

Pondremos un último ejemplo que, además, incide en la eliminación de la infancia de los relatos por parte de Pixar, como documenta SHEPARD (2010). En *Monstruos S.A.* la acción es llevada a cabo por adultos, como en la práctica totalidad de películas de Pixar. Pero, además, estos adultos, a pesar de vivir en un mundo de monstruos -cosa que permitiría desdibujar la realidad y crear una alternativa más paritaria, igualitaria, etc.-, se comportan como jovencitos triunfadores y competitivos que tienen como mayor meta en la vida la de conseguir un récord, en este caso de sustos. Las pocas mujeres que aparecen en el film tienen roles tradicionales o quedan retratadas bajo el abanico de estereotipos aplicados tradicionalmente a las mujeres. La única mujer con poder en el mundo de los monstruos, Roz, es caracterizada como un personaje feo (a pesar de ser un monstruo se consigue dar este efecto) y antipático. Otra mujer que aparece es la novia de Mike Wazowsky a la que este habla con cierto desdén, como si tan solo le interesara como trofeo. De hecho, la “compra” con flores y otros agasajos con los que ésta olvida rápidamente los desaires de su novio (que incluyen una lesión de cuello).

El caso de *Los Increíbles*

Si en *Toy Story* se le daba una gran importancia a la amistad, en *Bichos*, a la creatividad y la iniciativa individual, la película que nos ocupa incide en mayor medida en la importancia de la familia. Una familia, además, tremendamente conservadora en la

que el hombre es el encargado de llevar el dinero a casa, mientras la mujer se ocupa de las tareas del hogar y del cuidado y la educación de los niños. Veremos que, en realidad, este reparto de roles tradicional no es la única ni la más *hiriente* muestra de sexismo de la película ya que se enclava en un contexto que hace aún más intensa la carga conservadora, al mismo tiempo que poco creíble.

En el film, los protagonistas *Mr. Incredible* (un hombre de extraordinaria fuerza) y *Ms. Incredible* (antes *Elastigirl*, capaz de moldear su cuerpo a voluntad), como el resto de superhéroes que transitan por la ciudad, se ven obligados a entrar en la clandestinidad de manera obligada a causa de una cadena de pleitos contra ellos por diferentes violaciones de la ley, a todas luces injustos. El matrimonio, pues, se instala en un típico barrio medio burgués con vivienda unifamiliar y trata de criar a sus hijos *Dash* y *Violet* que han desarrollado nuevos poderes. Por una parte la velocidad y por la otra la invisibilidad y la creación de campos de fuerza. Pero *Mr. Incredible* no se adapta a su nueva vida y pierde un trabajo tras otro, a causa de perder los estribos y revelarse como un superhéroe. Inesperadamente, *Mirage*, una bella jovencita, le propone una misión que debe mantener en secreto. *Elastigirl* intercepta una llamada telefónica y sospecha que su marido le es infiel. Cuando su marido se encuentra en peligro, ella, junto con sus hijos que se embarcan sin el consentimiento de la madre, parten al rescate. El final feliz es previsible y se consigue gracias a la asunción de cada miembro de la familia de su rol característico tanto como superhéroes, como de familia.

Si vemos en detalle el desarrollo de la película comprobaremos que los roles de los que hablamos están presentes en todo momento. Ya en el inicio, la mujer caracterizada como superheroína responde a una entrevista televisiva en la que se muestra confiada y lanza la primera muestra de la importancia que tendrán los roles de género en el film. *Elastigirl* declara a una cámara “¿Queréis que los hombres salven el mundo?”, declaración casi profética del yugo que se autoimpondrá cuando abandone su vida de heroína. De acuerdo con los datos que facilita la narración, ella es quien se encarga de la mudanza. También se ocupa de los problemas de su hijo en la escuela ya que visita al director ante la denuncia de algunas travesuras de *Dash*. Asume la responsabilidad de la invisibilidad de los superpoderes de los hijos ante la sociedad, o para ser más exactos, asume la responsabilidad del cuidado del hogar con lo que ello conlleva también de asunción del rol de responsable en general.

Esta nueva invisibilidad choca sobre todo con la visión de la mujer que ejercía de superheroína con el nombre de *Elastigirl* y que contaba con los rasgos propios de una mujer independiente, dueña de sus acciones y con iniciativa propia. La renuncia a su vida independiente es absoluta y así lo manifiesta en diversas ocasiones. Por ejemplo, cuando le reprocha a su marido sus salidas nocturnas como un modo de “Desarraigar la familia”. O en las diferentes discusiones con sus hijos y también con su marido sobre la importancia de mantener su nuevo estatus que no es más que la importancia de mantener unida la familia sin introducir cambios en el reparto de roles. También sorprende su debilidad ante el peligro (a pesar, insistimos, de haber luchado contra

supermalvados en numerosas ocasiones), pues su reacción cuando descubre la amenaza que acecha a su marido es sencillamente la de ponerse a llorar.

Como dicen SAWERS y PARSONS (2005):

[...] es casi demasiado obvio de explicar, pero la forma en la que se apoya la feminidad en la película es regresiva y molesta como es representada a través de estos personajes mujeres. Ambas, *Elastigirl* y *Violet*, son incluídas y subordinadas a una estructura patriarcal [...]. *El poder en este texto se coloca entre la estructura familiar patriarcal* (pág. 24).

Se podría argumentar que la protagonista se rebela al final cuando decide buscar a su pareja que ha caído en las garras del malvado Syndrome. Pero detengámonos un poco en el motor de esa rebeldía que no es otra que los celos. En realidad, la situación que desata la necesidad de Mrs. Increíble de enfundarse el uniforme y lanzarse al rescate no es la búsqueda de su dimensión de superheroína, o salir de la rutina, o redescubrirse como mujer independiente. Es tan solo el miedo a perder su familia, pérdida representada en la huida de su marido en los brazos de otra mujer. Así pues, este despertar de la parte activa del personaje, lejos de representar una reivindicación de su protagonismo, queda supeditado a la importancia de su papel de madre y esposa y, subordinado a los intereses de la familia en general. La mujer no es, pues, más que la garante de los valores tradicionales del núcleo familiar. Su papel de heroína es una extensión de este papel.

Si analizamos también el resto de personajes femeninos, veremos que cumplen también con todo tipo de estereotipos sexistas. Violet, la hija, tímida y problemática, tiene como poder principal la invisibilidad (curiosa metáfora, por otra parte). También crea campos de fuerza entorno a ella, con lo cual recupera la imagen de la mujer como habitáculo receptor, como útero protector que se evidencia en la esfera de fuerza que crea para proteger a su hermano pequeño, o para proteger también a su familia al completo. Esta imagen de la mujer como habitáculo, también es recurrente en la madre, que adquiere la forma de un paracaídas o de una barca, para proteger a sus hijos de diferentes peligros. El viaje iniciático de la pequeña acaba no con su emancipación completa (aunque para ser justos, se trata tan solo de una adolescente) sino con un aumento de confianza en sí misma que le lleva a tomar la iniciativa para conquistar al chico por el que suspiraba. Al fin y al cabo, parece decirnos la película, la misión de toda mujer es conquistar al hombre de su vida.

La antagonista femenina, Mirage, se acoge a otro estereotipo femenino, la *femme fatale*, una mujer que utiliza su atractivo irresistible para llevar a los hombres a la perdición. Así lo hace con Mr. Increíble, y así parece haberlo hecho con otros superhéroes previamente. Pero, como en otros casos, la *femme fatale* queda subordinada a un hombre, al supervillano al cual sirve a pesar de su evidente maldad. Mirage acabará cambiando de bando cuando compruebe que su vida no tiene valor para Syndrome.

Finalmente, la única mujer profesional que aparece en la película es la sastra de los superhéroes, Edna, quien como principal característica tiene su fealdad más que evidente: estatura baja, gafas grandes y extravagante, cuerpo asexual... la mujer que trabaja y que además demuestra una personalidad arrebatadora y casi avasalladora tiene que cargar con la rémora de perder sus rasgos femeninos.

Como vemos, en los personajes femeninos de *Los Increíbles* se concretan casi todos los aspectos del sexismo: invisibilidad, deshumanización, dependencia y subestimación (SUARDIAZ, 2002). Pero los personajes masculinos representan la otra moneda del sexismo, es decir, su masculinización exagerada tanto desde los aspectos que conciernen a la vida cotidiana, como aquellos que conciernen al simbolismo de los personajes.

El protagonista, Mr. Increíble, tiene como principal cualidad su fuerza sobrehumana. Aun coincidiendo con TASKER (1993):

Parece como si, al mismo tiempo que el cuerpo masculino en la pantalla iba convirtiéndose en más y más visible, una excesiva parodia de un ideal, la masculinidad iba emergiendo como una categoría visible entre la crítica diaria (pág. 1).

La aparición del superhéroe masculino con un superpoder directamente relacionado con uno de los atributos por excelencia de la masculinidad no nos parece casual. Además, el personaje insiste en varias ocasiones en su obligación de hacerlo todo solo (mantener la familia, salvar al mundo, etc.). Su papel dentro del equilibrio familiar también es, como en el caso de su esposa, claramente tradicional. Trata de asegurar unos ingresos regulares a pesar de que ello signifique renunciar a su más íntimo deseo, también coartado por una sociedad incomprensiva. Es el salvador a todos los niveles, tanto como superhéroe, como empleado de una empresa de seguros (donde ayuda a las abuelitas a conseguir sus indemnizaciones), así como padre. A pesar de ello su vida familiar no le proporciona grandes satisfacciones, a la vista de su comportamiento esquivo y desinteresado durante la cena con su esposa e hijos, en la cual lo único que consigue hacerle levantar la vista del periódico es la narración de las proezas de su hijo (varón). Es la madre la encargada de velar por la estabilidad familiar; el padre tan solo la soporta, ya que su responsabilidad es de puertas para afuera.

La escena de la cena es usada por Sawers y Parsons (2005) para destacar el simbolismo de la comida respecto de los diferentes roles familiares. La mujer no come, porque es la que debe alimentar al hijo pequeño que, por otra parte, desprecia la comida que le ofrece su madre. La hija tampoco come porque es invisible y su única hambre, como dice Dash, es de amor. Mr. Increíble tampoco come porque la vida familiar para él es insulsa y nada le despierta el apetito. Por su parte, Dash, el otro varón de la escena come con avidez, en especial carne, ya que es el vástagos que debe ser alimentado.

Las diversas respuestas a la comida aquí indica que, a pesar de que toda la familia posee poderes excepcionales, la vida en la mediocridad parece adecuada y posible solo para Helen y Violet [...] Sin embargo, Mr. Increíble y su hijo Dash, tienen muchas más dificultades para contener sus superpoderes. Ellos luchan contra las fronteras autoritativas e institucionales (pág. 24).

La imagen de la cena familiar acaba con la escapada de Mr. Increíble a jugar a los bolos (imposible no pensar en *Los Picapiedra* y su escala de valores ultratradicional), con su antiguo compañero de hazañas, Frozono. Esta escapada a los bolos no deja de ser una reivindicación de su espacio personal por parte del hombre que trabaja para la familia, espacio que le es negado (o autonegado) a la mujer. En todo caso, es una coartada para el verdadero hobby de la pareja de amigos, que consiste en espiar la radio de la policía para conseguir ayudar en los posibles problemas que surjan, a pesar de que su actividad como superhéroes está prohibida. Una travesura que aun ahonda más en el espacio de rebeldía que se le supone al hombre y que se le niega sistemáticamente a la mujer.

Como personaje, no hace más que adecuarse a los estereotipos masculinos más conservadores (citábamos antes el caso de *Los Picapiedra*). Más aún si lo enfrentamos a los valores que representa su esposa. Pero no sólo Mr. Increíble se acopla a su estereotipo. También su hijo, Relámpago, está caracterizado con valores tradicionalmente considerados como masculinos: la rebeldía, la hiperactividad y su particular superpoder, la velocidad. Nuevamente, apelamos a la comparación con su hermana mayor y su caracterización. No olvidemos que una de las últimas escenas de la película culmina con el logro de una medalla por parte del chaval (medalla a todas luces inmerecida, ya que es fruto de su supervelocidad).

No nos detendremos mucho en las características del supervillano, ya que no es una figura que refuerce necesariamente los roles sexistas en la película, aunque Kronos es un personaje resentido con la mutilación de su masculinidad representada en la ausencia de superpoderes que intenta suplir con diferente artulugios mecánicos. La técnica al servicio de una malévol cirugía con la cual se atribuye atributos de los que carece. Como es lógico, esta pretensión es castigada con su eliminación, irónicamente, por el personaje más pequeño de la historia, el bebé del matrimonio Increíble.

Sin embargo, sí merece reseñarse la figura de Frozono, que a pesar de ser secundaria, no deja de reforzar la dicotomía mencionada anteriormente. También él se convierte en un cabeza de familia tradicional con su esposa en casa. Aunque no se cita literalmente, la invisibilidad de la esposa parece reforzar esta idea, ya que no se hace ninguna referencia a ella como nada más que la cónyuge (la que espera en casa que su marido vuelva de jugar a los bolos, o la que se ocupa de guardar la ropa, incluyendo el traje de superhéroe de su marido). Por si fuera poco, la única frase de esta invisible esposa (en voz en off), no deja lugar a dudas del reparto de roles en la pareja: “Soy tu mujer. ¿Qué quieres que sea más importante que yo?”. Intervención que aun resulta

más ridícula si pensamos que Frozono busca su supertraje para enfrentarse a una amenaza mundial.

Como vemos, el humor en *Los Increíbles* parte en muchos casos, precisamente, de los juegos con los roles familiares y de género. La conversión de Ms. Increíble en un ama de casa después de declarar que jamás dejaría de luchar como superheroína, a pesar de resultar cruel desde un punto de vista de crítica feminista, no deja de ser gracioso. De la misma manera, el momento en que se mira la silueta, en concreto el trasero, con su nuevo traje de superheroína es un momento humorístico.

Sin duda muchos hombres y mujeres se identificarán con estos personajes que imitan un modelo de vida y de comportamiento en general pero, a diferencia de otros productos audiovisuales, consideramos que en este caso los autores de la película han creado una parodia de familia media americana con personajes que, si seguimos el pacto de ficción que nos proponen al inicio, muy difícilmente se correspondería con la *realidad*.

Como decíamos anteriormente, la renuncia de Elastigirl y su inmersión en la familia, no concuerda con los rasgos mostrados al inicio. Tampoco parece, y esto ya sería una proyección de más largo alcance, que alguien como Mr. Increíble, que ha vivido una vida de aventuras continuas, esperara de su pareja que se quedara en casa cuidando de los hijos. En pleno SXXI, los diferentes modelos de familia y de convivencia nos ofrecen suficientes posibilidades para afirmar que la opción de *Los Increíbles* es sin duda la más conservadora.

Se puede aducir, como afirma DECKER, que Ms. Increíble comparte protagonismo con su marido, que tiene un papel decisivo en la película y que lucha por salvar a su marido. Pero como hemos señalado a lo largo del análisis, la motivación no es tanto su afirmación como mujer o, sin necesidad de ir tan lejos, su derecho a ejercer un rol activo, como la reacción ante la infidelidad y la salvación de su familia.

Así pues, vemos que los filmes de Pixar, a pesar de alejarse considerablemente del modelo Disney, no están exentos de responsabilidad en la creación de estereotipos, de perpetuación de roles y del modelado de una sociedad donde las desigualdades entre los dos géneros sean la norma. Si bien es de agradecer que Pixar haya hecho un esfuerzo por desmarcarse de determinados convencionalismos y nos haya deleitado con obras de una gran calidad artística que tratan de mostrar otros modos de narrar, en realidad sigue cayendo en muchos tics propios de su predecesor. El caso de *Los Increíbles* creemos que es el más paradigmático de ellos. Confiamos en que no sea esta la línea que siga la compañía.

Referencias bibliográficas

Brighon, Rachel. "Deconstructing Disney: Raising our children in cultural politics of racism and sexism", *Paper presented at the annual meeting of the 34th Annual National Council for Black Studies, New Orleans*, http://www.allacademic.com/meta/p405937_index.html [10-3-2011].

Gillam, K.; Wooden, S. "Post-princess models of gender: The new man in Disney/Pixar", *Journal of Popular Film and Television*, 36 (1), 2-8, 2008.

Leahy, S.; Hamilton, M. "Sidekicks and Sexism: Gender in Disney Animated Feature Films", *Paper presented at the annual meeting of the The Association for Women in Psychology, San Diego*. http://www.allacademic.com/meta/p234987_index.html [10-3-2011].

Martínez Barnuevo, María Luisa. "La animación española de largometraje: pasado, presente y perspectivas de una paradoja", en *Revista Latina de Comunicación Social*, 64, Universidad de La Laguna, págs. 491-507. http://www.revistalatinacs.org/09/art/41_840_Madrid/65Martinez.html [10-3-2011].

Munson Deats, S.; Tallent Lenker, L. *Aging and Identity: A Humanities Perspective*, Praeger Publishers, Westport, 1999.

Palacios, José. "Los increíbles una familia de superhéroes", *Fotogramas*, 58, Diciembre 2004.

Suardiaz, Delia Esther. *El sexismo en la lengua española*, Libros Pórtico, Zaragoza, 2002.

Tasker, Yvonne. *Spectacular bodies: Gender, Genre and the Action Cinema*, London & New York: Routledge/AFL, 2002.

Shepard, Iris. "Representations of Children in the Pixar Films: 1995-2008", *Red Feather: An International Journal of Children's Visual Culture*, Spring 2010. www.redfeatherjournal.org (págs. 2-13) [10-3-2011].

Wright, Will, *The Wild West: the mythical cowboy and social theory*, Sage, London, 2001, págs.154-156.

Referencias filmográficas

- Toy Story*, John Lasseter, 1995.
1998. *Bichos, una aventura en miniatura* (*A bug's life*), John Lasseter, Andrew Stanton.
- Toy Story 2*, John Lasseter, Lee Unkrich, Ash Brannon, 1999.
2001. *Monsters, S.A. (Monsters, Inc)*, Pete Docter, Lee Unkrich, David Silverman.
- Buscando a Nemo (Finding Nemo)*, Andrew Stanton, Lee Unkrich, 2003.
- Los Increíbles (The Incredibles)*, Brad Bird, 2004.
- Cars*, John Lasseter, Joe Ranft, 2006.
- Ratatouille*, Brad Bird, Jan Pinkava, 2007.
- WALL·E*, Andrew Stanton, 2008.
- Up*, Pete Docter, Bob Peterson, 2009.
- Toy Story 3*, Lee Unkrich, 2010.