



**UNIVERSIDAD DEL BÍO-BÍO**  
**FACULTAD DE EDUCACIÓN Y HUMANIDADES**  
**DEPARTAMENTO DE ARTES Y LETRAS**  
**PEDAGOGÍA EN CASTELLANO Y COMUNICACIÓN**

**“REPRESENTACIÓN MEDIÁTICA DEL AMOR ROMÁNTICO EN PELÍCULAS  
DEL UNIVERSO CINEMATOGRAFICO DISNEY”**

SEMINARIO PARA OPTAR AL TÍTULO PROFESIONAL DE PROFESOR DE EDUCACIÓN  
MEDIA EN CASTELLANO Y COMUNICACIÓN

**AUTORES: AEDO ZAPATA, CATALINA ALICIA  
BADILLA CANTO, CRISTÓBAL DANIEL**

Profesor Guía: Espinoza Henríquez, Patricio Andrés

CHILLÁN 2024



## **RESUMEN**

La presente tesis tiene como objetivo analizar cómo se construyen y representan los ideales de amor romántico en los filmes de Disney, y cómo influyen en las percepciones de género, afecto, erotismo y poder para la sociedad. A través de un enfoque interdisciplinario que abarca la teoría de la comunicación, el feminismo fílmico tomando referencia postulados de autores como Erich Fromm y Zygmunt Bauman, se identifican patrones narrativos que refuerzan estereotipos heteronormativos y patriarcales. La investigación utiliza un análisis de contenido fílmico basado en cuatro dimensiones: género, afecto, erotismo y poder, con ejemplos de películas clásicas y modernas como Aladdin y La sirenita. Se destaca la evolución de las representaciones del amor en la filmografía de Disney, desde la sumisión femenina hasta la aparición de personajes más autónomos, aunque se observa que persisten los arquetipos tradicionales. El estudio concluye que, a pesar de ciertos avances en la diversidad y el empoderamiento de los personajes femeninos, las películas de Disney continúan promoviendo un modelo de amor que puede influir en la formación de expectativas poco realistas sobre las relaciones interpersonales, especialmente entre los jóvenes espectadores.

Palabras clave: Amor Romántico – Disney – Género – Afectividad – Erotismo



## Índice

I.	Introducción .....	9
II.	Marco Teórico .....	11
1.	Comunicación.....	11
1.1	Concepto de Comunicación .....	11
1.2	Comunicación y Lenguaje en la Humanidad .....	12
1.3	Medios de Comunicación .....	13
1.4	Medios de Comunicación y Cultura de Masas.....	14
1.5	Discurso Audiovisual.....	16
1.6	Fundamentos del discurso audiovisual.....	17
1.7	Desarrollo del Discurso Audiovisual .....	19
1.8	Teoría Fílmica Feminista.....	19
2.	Walt Disney Studios .....	24
2.1	Biografía de Walt Disney.....	24
2.2	Contextualización: Fundación y Expansión .....	26
2.3	El universo de las Princesas Disney .....	26
3.	El Amor .....	27
3.1	Concepciones genéricas del amor .....	27
3.2	Amor Romántico .....	28
3.3	El Amor heteronormado .....	30
3.4	El Amor Líquido .....	33
3.5	Perfiles psicológicos comunes en Disney.....	37

3.6 Cambios en la Percepción del Amor en el Tiempo.....	40
III. Marco metodológico.....	43
1. Formulación del problema .....	43
1.1. Antecedentes teóricos y/o empíricos .....	43
1.2 Problematización.....	47
1.3 Justificación o Relevancia .....	48
1.4 Pregunta de investigación .....	48
1.5 Premisa.....	48
1.6 Viabilidad o Factibilidad de la investigación.....	48
IV. Objetivos.....	49
a. Objetivo General .....	49
b. Objetivos Específicos .....	49
V. Categorías de análisis:.....	49
a. Dimensión de género. ....	49
b. Dimensión afectiva .....	52
c. Dimensión erótica.....	56
d. Dimensión poder .....	62
VI. Resúmenes de Películas .....	66
a. Aladdin .....	66
b. La sirenita.....	68
VII. Análisis del corpus desde la perspectiva de las dimensiones descritas .....	70
1. Aladdin: .....	70
1.1. Dimensión de Género.....	70
1.2. Dimensión afectiva: .....	71

1.3. Dimensión erótica.....	73
1.4. Dimensión de Poder:.....	74
2. La Sirenita .....	75
2.1. Dimensión de Género:.....	75
2.2. Dimensión afectiva: .....	76
2.3. Dimensión erótica.....	79
2.4. Dimensión de poder: .....	80
VIII. Conclusiones .....	81
IX. Bibliografía Básica .....	92

## **Agradecimientos**

*A mi madre Ingrid Zapata quien ha estado siempre presente a lo largo de todos mis años de formación académica alentándome “Son los últimos esfuerzos...”*

*A mi padre Juan Aedo “Tú eres inteligente, tú puedes”*

*A mi hermano Joaquín por apoyarme constantemente a través de sus risas y abrazos.*

*A mis amigos; Jorge, Carlos, Cristóbal y Ricardo por su bonita energía*

*A mi profesor Patricio Espinoza Henríquez por su comprensión, paciencia y confianza, por hacer de este proceso una instancia de aprendizaje y crecimiento.*

*Y al profesor Juan Gabriel Araya Grandón quien, a pesar de no estar en este mundo, recuerdo constantemente.*

*Catalina Aedo Zapata*

---

*...A mis padres María Canto y Javier Badilla quienes siempre me apoyaron en mis decisiones, mis éxitos y fracasos.*

*A mi hermano que es mi inspiración para esforzarme cada día.*

*A mis tíos, tías y primos que siempre tuvieron la mejor disposición para apoyarme.*

*A mis mosqueteros Diego Torres y Cristian Torres quienes siempre estuvieron conmigo.*

*A mi mejor amiga Bárbara Vergara por su amistad, hermandad y consejo.*

*A mis amigos del grupo T.W.T, quienes me brindaron alegrías, risas y consuelo.*

*A todos esos lazos que formé en estos años especialmente a Michael, Ángela, Catalina, Ricardo, y Carlos.*

*A mi profesor Patricio Espinoza Henríquez por su guía, calma y pasión con la que apoyo todo este duro proceso.*

*...eternamente agradecido: Cristóbal Badilla Canto*

## **I. Introducción**

El objetivo de la investigación es: Analizar la representación mediática del amor romántico en el universo de Disney, se busca identificar sus rasgos, caracterizar y finalmente contrastar con los que se encuentran presentes en los filmes, considerando la perspectiva de la comunicación social.

En el vasto universo de la comunicación mediática, el análisis de productos mediáticos se presenta como una tarea fascinante y esencial. En virtud de la complejidad de esta disciplina, explorando las distintas dimensiones que conforman la creación y recepción de contenidos a través de diversos medios. Desde la perspectiva de la comunicación mediática, cada producto se convierte en un texto multifacético que refleja no solo su contenido explícito, sino también las sutilezas de su construcción y el impacto que genera en la audiencia.

Los medios audiovisuales, siendo uno de los pilares fundamentales de la comunicación contemporánea, desempeñan un papel crucial en la configuración de la experiencia mediática. Así pues, se analiza cómo la combinación de elementos visuales y auditivos influye en la narrativa, el significado y, en última instancia, en la interpretación del mensaje. Desde el cine hasta la televisión y las plataformas de transmisión en línea, cada medio audiovisual posee su propio lenguaje distintivo, generando una amplia gama de posibilidades para la expresión creativa y la conexión emocional con la audiencia.

Al explorar los textos multimodales, se encuentra la convergencia de diferentes modos de comunicación, como texto, imagen, sonido entre otros. En un mundo interconectado, donde la información se presenta a través de diversas plataformas, entender cómo estos modos se entrelazan para construir significados complejos se vuelve crucial. La tecnología, como fuerza impulsora de la evolución mediática, también tiene un papel destacado. La forma en que los seres humanos se relacionan con los productos mediáticos ha experimentado transformaciones significativas a lo largo del tiempo, desde innovaciones tecnológicas que no

solo afectan la creación de contenido, sino también cómo los consumidores participan y se relacionan con él.

A lo largo de esta investigación se considerará la intersección de la teoría de la comunicación mediática, entendiendo cómo los conceptos teóricos se traducen en la producción y recepción de productos mediáticos. La reflexión crítica será una herramienta fundamental que permitirá cuestionar y analizar de manera profunda la intención detrás de cada elemento audiovisual.

Este viaje hacia el análisis de productos mediáticos, se va a descifrar capas de significado, descubrir conexiones entre diferentes formas de expresión y examinar cómo la comunicación mediática moldea y refleja la comprensión del mundo que nos rodea.

Paralelamente se busca analizar el amor romántico desde la mirada de los psicólogos y sociólogos clásicos tales como: Erich Fromm utilizando para ello su obra *El arte de amar* (1998) y *La modernidad líquida* (2003) de la autoría de Zygmunt Bauman. Aquellos autores permiten entender la idealización romántica que ha generado la empresa Disney en los diversos televidentes replicando modelos esencialmente heteropatriarcales desde sus orígenes (1920) hasta la actualidad. Igualmente se consideran los términos: sexo, género, estereotipo, entre otros.

Lo que permite comprender que, pese a que con el paso de los años el concepto de amor romántico y la perspectiva de este han cambiado, aún existen en la sociedad estereotipos que siguen presentes debido a lo cual es vital conocerlos, en virtud de que Disney surge como una empresa que adapta los cuentos tradicionales (que es la forma en que niños y adolescentes interpretan la sociedad-realidad en la que se encuentran inmersos), por lo cual el público al que se dirige es sorprendentemente amplio.

Además, la labor educativa lleva a abordar estas temáticas no solo en el currículum del área de Lengua y Literatura, sino que también en el área de orientación, por ende, abordar esta temática es relevante, considerando que los productos mediáticos como los films,

influyen en la percepción del mundo y consecuentemente en la manera de establecer relaciones interpersonales.

## **II. Marco Teórico**

### **1. Comunicación**

#### **1.1 Concepto de Comunicación**

La comunicación representa un concepto que abarca de manera muy compleja varios elementos que a su vez están estrechamente vinculados al estilo de vida de las personas, puede llegar a ser un poco difícil llegar a una definición exacta, pues cronológicamente, su presencia abarca incluso mucho antes de la formación de un lenguaje como tal, es por esto que se considera que la comunicación es un concepto inherente para la vida, muchos autores y estudiosos del tema hablan que la comunicación tiene su espacio en cada área del conocimiento de ahí que llegar a una definición exacta resulta una meta muy compleja. En cuanto al concepto de comunicación existen autores que consiguieron trazar una definición aceptable para la comunidad de su tiempo entre esas está la de Guillermo Orozco que expresa lo siguiente:

En síntesis, Orozco afirma que “la comunicación es un tema tan antiguo como el hombre y tan importante como él”. La comunicación es todo, no hay forma de aislar una actividad, situación ni contexto de la comunicación, aunque de manera hipotética se instale a cien personas de distintas nacionalidades, idiomas e incluyendo dentro de estas personas, gente con capacidades diferentes (ciegos, sordo mudos, etc.) y aun así de alguna forma u otra los integrantes de este grupo conseguirán abrir espacios de comunicación, debido a que las personas son seres sociables que cuentan con capacidades de emplear distintos formatos de comunicación (gestos, sonidos, miradas, tacto) los cuales facilitan que al menos gracias a un código lingüístico o no lingüístico logren concretar un intercambio de ideas lo cual a su vez es comunicación.

## **1.2 Comunicación y Lenguaje en la Humanidad**

La comunicación tiene una profunda conexión con el ser humano, es así como se considera que la comunicación es inherente en los seres pensantes, incluso en otras especies animales es posible encontrar comunicación:

El proceso de comunicación también es un aspecto vital para los animales. Todos los organismos necesitan de la comunicación para cubrir sus necesidades más básicas, como alimentarse, reproducirse o protegerse de los depredadores. Para concluir podemos decir que todos los días estamos inmersos en el proceso de comunicación, nos demos cuenta o no. Cada aspecto de la naturaleza, ya sea los animales, las plantas, los seres humanos e incluso el clima, transmite mensajes que pueden ser comprendidos e interpretados a través de la observación. Estar en contacto con lo que nos rodea y receptivos a lo que nos transmite, es crucial para que podamos evolucionar día a día. Cando Pruna, M. J., & García Pérez, M. M. (2015).

La historia de la humanidad se vincula con la existencia de la comunicación, que el ser humano necesita comunicarse, está comprobado que la falta de comunicación provoca fallas en el desarrollo neurológico en la infancia.

El investigador Jorge González (1987) afirma que “desde un punto de vista científico la cultura debe ser entendida como una dimensión de análisis de todas las prácticas sociales; es la sociedad total, observada desde la dinámica de construcción y reelaboración constante, histórica y cotidiana de la significación”. Esto quiere decir que, para trabajar la comunicación desde la perspectiva cultural, lo primero que se debe hacer es estudiar esta última desde una perspectiva científica.

La comunicación comporta creciente atención para la Ciencia, se ha constituido en objeto principal de estudio para la disciplina científica Comunicación Social, y es también un tema de estudio transdisciplinar para las Ciencias Sociales; a su vez constituye un campo profesional, académico y científico. Con la denominación Comunicación Social se identifica un campo de reciente configuración donde “la comunicación es entendida como aquello que

entrecruza, mantiene y simultáneamente transforma el espacio de lo social” (Zalba y Bustos, 2001, p. 37).

Donde mejor es posible trabajar la transformación social de la comunicación es a través de los medios de comunicación masiva los cuales llevaron a otro nivel el ámbito comunicativo, jugaron su papel en el proceso de globalización y se implantaron tan profundamente en la sociedad que hoy en día todo lo que pase por uno de ellos puede generar un cambio por mínimo que sea en su público.

### **1.3 Medios de Comunicación**

Los medios de comunicación son fuentes de información, entretenimiento y educación que influyen en el pensamiento de las personas y de la sociedad. Algunos aspectos que determinan esta influencia son:

La calidad y veracidad de la información que ofrece: Deben ser responsables y éticos al informar sobre los hechos, sin manipularlos ni distorsionarlos. Los receptores tienen que ser críticos y contrastar las fuentes para evitar caer en engaños o falsedades. La diversidad y pluralidad de las opiniones que se expresan: Deben respetar y promover el derecho a la libertad de expresión y el acceso a la información. Los receptores tienen que ser tolerantes y respetuosos con las ideas ajenas, aunque no las compartan.

La finalidad y el efecto de los mensajes que se transmiten: Es factible que contengan una intención informativa, persuasiva, educativa o lúdica, y generar actitudes críticas o acríicas en los receptores. Los receptores deben ser conscientes y reflexivos sobre el propósito y el impacto de los mensajes que reciben.

Los medios son siempre educativos en la medida en que influyen sobre lo que los niños y jóvenes aprenden y sobre la manera en que lo hacen. Por diversos motivos, los MCM van progresivamente cubriendo función que anteriormente desempeñaba la institución familiar y supliendo otras que ha venido desempeñando la EF, al punto que para algunos, los medios funcionan como los verdaderos pedagogos de nuestro tiempo (Huesmann, 1998).

Los medios de comunicación influyen en el pensamiento individual y colectivo, en la forma de ver y entender el mundo, en los valores y las creencias, en las emociones y los sentimientos, en las decisiones y las acciones. Por eso es importante que los medios de comunicación sean usados con responsabilidad y criterio, tanto por los emisores como por los receptores. La educación puede ser un factor clave para desarrollar una ciudadanía mediática que sepa aprovechar los beneficios y evitar los riesgos de los medios de comunicación.

#### **1.4 Medios de Comunicación y Cultura de Masas**

Para poder estudiar el posible efecto o influencia de los medios de comunicación masivos y los productos audiovisuales de ficción en la sociedad, esta investigación se sustenta en varios marcos teóricos. En principio, es importante reconocer que la obra o texto cultural se construye en el punto de intersección entre el propio texto y quien lo recibe o consume (Warning en Fernández y Gómez, 2016). Además, como plantea Hernández-Santaolalla (2010) al referirse a la teoría de la recepción literaria, el significado último de cualquier obra está determinado por la interacción entre el texto como creación autoral y las interpretaciones del lector o público.

Es complejo comprender a profundidad el potencial efecto sociocultural de las narraciones mediáticas, es necesario examinar lo qué hace el público con esos textos, cómo los interpreta y los integra a sus marcos de comprensión. El "poder" o influencia cultural de dichas obras radica justamente en esa apropiación e internalización por parte de distintas audiencias y comunidades interpretativas.

El sustento teórico de este estudio concibe tanto la comunicación masiva como los relatos de ficción audiovisuales como fenómenos dinámicos, procesos de producción de sentido donde interactúan dimensiones textuales y receptoras. Esto permite evaluar de modo más profundo su incidencia social posible.

En la actualidad, esta teoría da lugar a nuevas corrientes como la teoría de la recepción cinematográfica en la cual se estudian los medios que difunden estas obras y su

posible influencia en la percepción de estas. En primer lugar, el teórico Lasswell (1985) atribuye tres funciones a los medios de comunicación: supervisión o vigilancia del entorno, interpretación de las distintas partes de la sociedad del entorno y transmisión generacional de la herencia social. Esta última postula que la cultura es transmitida y formada a través de los medios, que habitualmente refuerzan la cultura dominante.

De la misma forma, se analiza la teoría del cultivo acuñada en su origen por Gerbner, Gross, Signolielli, Morgan y Jackson-Beeck (1979). Esta explica cómo los medios de comunicación de masas siembran una 'semilla' a través de los relatos de ficción, creando una sensación en los receptores que altera la percepción de la realidad, generando un conflicto entre la realidad no ficción. Con relación a esta, se menciona la teoría de Hatfield (1988) de su estudio '*Passionate and companionate love*', en ella se define el amor como un producto social y discursivo, se debe a que el término como tal adquiere una connotación colectiva, haciendo que toda una comunidad comparta una misma visión sobre la misma y que en consecuencia consuman productos acordes a ella.

Coincide con esta teoría el Paradigma de Conformidad de Asch (1955), el cual expone la idea su idea a enfrentarse a este. La Espiral del silencio de Noelle-Neumann (1993) es otra teoría que apoya la teoría de Asch.

En realidad, todas estas teorías apuntan a que las personas que difieren de los valores expuestos en los medios se sientan cohibidas y, en muchas ocasiones, modifiquen sus ideas de acuerdo con las expuestas en dichos productos de ficción. Respecto al uso de la cultura de masas para legitimar ciertos valores, opiniones e ideologías, la teoría '*Two Step Flow*' de Lazarsfeld y Katz (1966), afirma que el poder utiliza a los líderes de opinión para transmitir al público masivo los mensajes. Finalmente, McQuail expone en su libro '*Introducción a la teoría de la comunicación de masas* (2000) la existencia de cuatro tipos de relaciones entre cultura (contenidos mediáticos) y sociedad. Estas serán abordadas a continuación:

Un importante cuerpo teórico considera que la cultura depende de la estructura económica y del poder de una sociedad. Se da por supuesto que quien controle o

posea los medios de comunicación puede elegir o restringir lo que hagan ... Si consideramos los medios sobre todo en función de sus contenidos (y por tanto, más como cultura), entonces se señala la opción del idealismo que acepta que pueden ejercer una gran influencia, ... independientemente de quien los posea o controle .... La industria de los medios satisfacen la necesidad de información y entretenimiento de la sociedad, y al mismo tiempo, estimulan un cambio social que crea nueva demanda de información. Hoy en día, las diversas influencias están tan estrechamente unidas que sin ellas no se podría concebir ni la comunicación de masas ni la sociedad moderna (McQuail, 2000: 113-114).

### **1.5 Discurso Audiovisual**

El discurso audiovisual es una forma de comunicación que combina elementos visuales y sonoros para transmitir ideas o sensaciones. El discurso audiovisual se utiliza en diversos medios, como el cine, la televisión, el video, la publicidad, el arte o la educación. El análisis del discurso audiovisual es una disciplina que estudia los aspectos formales, narrativos, ideológicos y estéticos de las obras audiovisuales, así como sus efectos en los receptores y en la sociedad.

Para realizar un análisis del discurso audiovisual se requiere de un conocimiento de los códigos y las convenciones que rigen este tipo de comunicación, así como de las herramientas metodológicas y teóricas adecuadas. En este trabajo se pretende abordar el concepto de discurso audiovisual, sus características, sus funciones y sus tipos, así como presentar algunos ejemplos de análisis de obras audiovisuales relevantes.

Se sabe que los medios y la filmografía representan una parte de la realidad y que esta se sujeta a las percepciones de la audiencia, sin embargo, el recurso audiovisual es un complemento natural para el habla y, en su singularidad, un tipo de lenguaje único, el sonido e imágenes son capaces de simbolizar y entregar al espectador una percepción mucho más personalizada de lo que ve. El discurso audiovisual es una forma de comunicación que

combina elementos visuales y sonoros para transmitir ideas o sensaciones. Algunas de las características del discurso audiovisual son:

Es un discurso multicódigo, es decir, utiliza diferentes sistemas de signos, como el verbal, el icónico, el musical, el gestual, etc. Cada código tiene su propia sintaxis y semántica, y se combinan de manera compleja para crear significados.

Es un discurso multimodal, ya que, se apoya en diferentes modos de expresión, como el visual, el auditivo, el táctil, el olfativo, etc. Cada modo tiene su propia forma de representar la realidad y de apelar a los sentidos del receptor

Es un discurso dinámico, debido a que se desarrolla en el tiempo y en el espacio. El discurso audiovisual tiene una estructura temporal que se basa en la sucesión de planos, escenas y secuencias, y una estructura espacial que se basa en la disposición de los elementos dentro del cuadro.

Es un discurso narrativo, porque cuenta una historia con personajes, acciones, conflictos y resoluciones. El discurso audiovisual utiliza recursos narrativos como el punto de vista, el montaje, el ritmo, la banda sonora, etc., para crear un efecto de realidad y de identificación con el receptor.

Es un discurso ideológico que transmite una visión del mundo y unos valores que pueden coincidir o no con los del receptor. El discurso audiovisual puede tener una intención informativa, persuasiva, educativa o lúdica, y puede generar actitudes críticas o acríicas en el receptor Eduardo Caballero A. (2020).

Es por todas estas características que el discurso audiovisual posee dimensiones complejas, por un lado, lo hace un poderoso instrumento comunicativo, y por otro, necesita basarse en ciertos principios para que la comunicación sea efectiva.

### **1.6 Fundamentos del discurso audiovisual**

Para comprender cómo los productos audiovisuales transmiten mensajes a través de escenas que carecen comunicación oral entre sus personajes Juárez y González, (2011) explican que es esencial tener en cuenta los siguientes fundamentos:

El primer fundamento consiste en que la comunicación audiovisual trasciende el simple diálogo entre actores. Se debe reconocer que los elementos visuales y sonoros que acompañan a los actores también transmiten significado. “El lenguaje audiovisual es multidisciplinario, integrando aspectos verbales y no verbales en un sistema complejo de interacción comunicativa” (Calsamiglia y Tusón, 2012). Eso implica que la puesta en escena, la iluminación, la música, los efectos sonoros y la edición de la película son componentes igualmente importantes para comunicar una idea o emoción al espectador. Por ejemplo, la elección de una paleta de colores específica puede transmitir sensaciones de calidez o frialdad, mientras que la música puede influir en el estado emocional del espectador.

El segundo principio trata sobre que la semiología audiovisual examina cómo los signos visuales y sonoros crean significado dentro de cada producto multimodal. Al igual que en el lenguaje, los signos audiovisuales se basan en convenciones que los espectadores. Tienen que conocer para descifrar el mensaje. Cada signo tiene un significante y un significado que depende del contexto.

Es así como el análisis del discurso audiovisual debe considerar los sistemas de signos propios del cine y su interrelación (G. Aprea, 2010). Los cineastas utilizan una variedad de signos, como el cuadro de la cámara, los movimientos de la cámara, los planos, la simbología visual y la metáfora cinematográfica, para comunicar ideas y emociones. Por ejemplo, un primer plano de un personaje puede enfatizar sus emociones o pensamientos, mientras que un plano general puede situar al espectador en un contexto más amplio.

En otras palabras, para analizar el mensaje transmitido en escenas sin diálogo, es crucial considerar los principios de la comunicación audiovisual, donde se entrelazan aspectos verbales y no verbales, y de la semiología fílmica, que estudia los signos audiovisuales en su contexto. De esta manera, se puede interpretar el sentido que la película busca expresar y apreciar la complejidad de cómo el cine se comunica con su audiencia.

### **1.7 Desarrollo del Discurso Audiovisual**

Al considerar el discurso audiovisual como una extensión del lenguaje, se abren nuevas perspectivas en su desarrollo. La comunicación mediática siempre persigue objetivos claros, como persuadir, politizar y transmitir mensajes. Bajo esta óptica, el discurso audiovisual se manifiesta como una parte esencial de la comunicación mediática, teniendo en cuenta las características específicas de cada lenguaje. El proceso comunicativo debe garantizar que la audiencia comprenda la intencionalidad del mensaje.

Cuando se construye un discurso, es imperativo dirigirlo de manera precisa al público objetivo, ya que el lenguaje tiene el poder de crear y moldear realidades según quién lo utilice. La construcción de un mensaje audiovisual presenta una complejidad adicional, ya que se debe integrar un contexto que no contradiga el objetivo inicial. Para lograrlo, es esencial elegir la estrategia adecuada, y entre las opciones se encuentran imágenes, videos, texto o voz en off, que son recursos comunes en el desarrollo del discurso audiovisual.

Sin embargo, en estas herramientas se esconden mensajes más profundos, como el uso de colores, la velocidad y el sonido, que añaden emocionalidad y poder al mensaje. Además, es importante destacar que los recursos visuales y sonoros son inagotables, ya que su valor radica en su capacidad para comunicar, no solo en su mera existencia (Montero, 2009). El discurso audiovisual, como parte integral de la comunicación mediática, requiere una planificación cuidadosa para que su mensaje se transmita de manera efectiva. Los recursos disponibles, desde imágenes y sonidos hasta elementos más sutiles como el color y la velocidad, se utilizan estratégicamente para lograr los objetivos de comunicación deseados.

### **1.8 Teoría Fílmica Feminista**

Según afirma Colaizzi (2001), cualquier lenguaje, incluyendo el cine, tiene efectos, cuyo poder de persuasión reside en la exposición masiva de aquellos. Dichos efectos se remiten asimismo al poder referencial y de representación de la imagen fílmica. Su estudio se aborda desde diversas disciplinas (el estructuralismo francés, la semiótica, y el

psicoanálisis, entre ellas), que comparten la presunción que los significados, lejos de ser tomados del 'mundo real' y simplemente transmitidos a través del medio cinematográfico, se generaban realmente en y a través de los mecanismos de los propios textos cinematográficos' (Kuhn, 1991: 90), perspectiva compartida por Laguarda (2006). De este modo, los efectos del cine tienen tal poder que, según Rodríguez (2007: 2):

...el cine clásico es uno de los medios más potentes con los que cuenta actualmente el sistema patriarcal para transmitir su ideología. Colabora activamente en la construcción de esas imágenes de la mujer que para nada se corresponden con la realidad, pero que la mujer asimila inconscientemente hasta considerarlas naturales'. Como alternativa, surge la teoría fílmica feminista, que formaría parte de la visión pragmática del cine como forma de representación, haciendo necesario el estudio de su producción y su recepción (Colaizzi, 2001).

En esta línea, el interés se desplaza de los textos a los procesos de interacción entre los espectadores, las instituciones y el entorno cultural, enfocando así la relevancia del contexto para lograr una perspectiva más completa del texto. Sin embargo, estos siguen siendo los objetos privilegiados de estudio, según Hernández, Zurian, y Jiménez (2014).

El inicio de la teoría fílmica feminista comienza a producirse a partir de la década de 1970, de forma prácticamente simultánea en Estados Unidos y Gran Bretaña, aunque Estados Unidos se encuentra más avanzado en dichos estudios, debido a las condiciones sociopolíticas y culturales del país (Rodríguez, 2007). En dicha década, se localiza un auge de los estudios relativos a la representación de la mujer en el cine, con una cierta perspectiva crítica que cuestiona las estructuras y representaciones de género establecidas desde el poder.

Surgen entonces colectivos interdisciplinarios de mujeres artistas y feministas activistas, así como festivales de cine de mujeres, como el 'New York International Festival of Women's Film', y revistas de esta temática, como 'Women and Film' (Ricalde, 2002). Así, se combinan diversas disciplinas orientadas a construir representaciones alternativas de lo

femenino, en las que no se objetivaba a las mujeres ni se encontrasen en posiciones narrativas pasivas. En otras palabras, se pretende construir un discurso político propio (Laguarda, 2006).

En primera instancia, se mantiene una actitud crítica revisionista en cuanto a las producciones de ámbito cinematográfico, sosteniendo una visión exclusivamente feminista. Posteriormente, gracias a la influencia de la semiótica y el psicoanálisis, el foco está en lo que se denomina 'mirada poder'. De este modo, gracias al apoyo de revistas como *Screen* y *Camera Obscura*, se difunde la necesidad de deconstrucción de la representación contemporánea de lo femenino y se subraya la importancia de proponer nuevas alternativas que plantean construir nuevas formas y estructuras de la mirada y una imagen propia, así como formar una visión del espectáculo cinematográfico como transmisor de ideologías (Guarinos, 2008).

La teoría fílmica feminista parte de una premisa que gira alrededor de la representación de la figura de la mujer en el cine, en el que esta simboliza una proyección del deseo masculino: un objeto o fetiche observado a través de la mirada masculina. Se priva así a la mujer de una posición activa, siendo anulada su propia subjetividad, sobre todo en los aspectos no relativos a dicha mirada. Así, 'este proceso no es sino el reflejo de la cultura patriarcal que se intenta imponer a la mujer; se busca una mujer sumisa y dominada por la mirada masculina (Leorza, 2004, p. 306).

Es tan fácil como simplemente recordar los clásicos películas como *Star Wars*, Indiana Jones, Spiderman las cuales tienen como protagonista a un chico o un hombre cuyas habilidades y actitudes destacan de cualquier manera, desde mucha nobleza o por el contrario siendo un supuesto galán, por el contrario, existe un personaje femenino que solo esta para ser interés amoroso para el protagonista, estar en peligro y ser rescatada solamente para mover la trama y aquí es donde comienza la crítica pues:

Las feministas demandan representaciones femeninas cuyo rol sea activo, creando significados a partir de una mirada y voz propia. La intención de estas es romper la visión

patriarcal en la que dichas representaciones de mujer-objeto se basan, siendo las imágenes femeninas que llegan al público a través del cine un constructo fundamentado en esta perspectiva (Rodríguez, 2007).

Lo mismo es lo que muestra Laura Mulvey en su obra, concluyendo que la posición de la mujer en el cine clásico estaba relegada a fines de placer visual y a ser objeto del deseo masculino, teniendo este poder y control sobre la construcción simbólica de la mujer (Guarinos, 2008). Esta misma autora sostiene que 'La representación fílmica de la diferencia sexual hace de la mujer un espectáculo, un fetiche en tanto cuerpo aislado, embellecido y expuesto a la mirada del espectador, identificando la masculinidad asociada a la actividad y la feminidad, a la pasividad (Mulvey, en Laguarda, 2006).

La década de 1980 supone una apertura hacia el estudio de representación de la mujer en otros periodos, así como de otras minorías, dirigidos a terminar con el tipo de narratividad clásica. Asimismo, se observa un acercamiento a los aspectos más problemáticos del sujeto femenino, cuestionando quién lo ha construido así y por qué. De esta forma, se ven los filmes "no sólo en un sentido estético, sino también como armas críticas y políticas" (Rodríguez, 2007). También según afirma Leorza (2004):

Las principales aportaciones de la teoría fílmica feminista fueron poner de relieve la importancia de las representaciones como producto social y cultural, y las repercusiones que esta representación que no son sino fruto de una interpretación social y cultural concreta del papel que deben ejercer las mujeres en la sociedad, tienen en la espectadora. Por primera vez se puso de manifiesto la importancia del cine como constructor de modelos de comportamiento, y la importancia que el cine puede tener en la construcción de la subjetividad y de la identidad de la espectadora (Leorza (2004) p.306).

En contraste con lo anterior, se observa una evolución de estas teorías, así como una ampliación del objeto de estudio: este ya no se trata del cine clásico, sino que abarca trabajos fuera de Estados Unidos y Gran Bretaña, y periodos anteriores a este '(como el cine silente)

y posteriores (como el nuevo cine mainstream y el cine independiente de las últimas décadas) (Laguarda, 2006). Por otra parte, se observan dos fines fundamentales en la teoría fílmica feminista: 'uno es el de denunciar el carácter construido de las imágenes femeninas propuestas por el cine y otro, el de plantear alternativas a dichas representaciones' (Cruzado, 2009: 334).

Desde otro punto de vista, Leorza (2004: 310) sugiere una continuación estudios en la línea contextualista. Así, este autor subraya la necesidad de construir una unión entre 'el ya existente discurso basado en el análisis textual de las imágenes que conforman el estereotipo de mujer, y el análisis de los contextos sociales, culturales y económicos', integrando un análisis histórico que considere las condiciones de producción y recepción de las obras fílmicas analizadas. Finalmente, Guarinos (2008) considera relevante la enumeración realizada por Francesco Casetti (1994: 253) en cuanto a los puntos clave de la objetivización de la mujer en la narrativa fílmica. En esta se cuentan los siguientes aspectos:

- 1.- Son estereotipos monocordes, sin matices.
- 2.- No producen narratividad.
- 3.- Son imágenes y se les recuerda físicamente, como un elemento escenográfico.
- 4.- Son fijas y eternas como los mitos.
- 5.- Permanecen marginadas fuera de la historia y elevadas a la glorificación como fetiches.
- 6.- Son objeto de intercambio, cuyo valor es decidido por los hombres.
- 7.- Se habla de ella, aunque ella no habla, sólo parlotea.
- 8.- Son deseadas, pero no desean.
- 9.- No actúan, son manejadas.
- 10.- No miran, son miradas.
- 11.- Sucumben al fracaso si intentan rebelarse contra este sistema.

## **2. Walt Disney Studios**

### **2.1 Biografía de Walt Disney**

Según lo extraído en la página oficial de la compañía de Walt Disney Studios, “Walter Elías Disney fue un dibujante estadounidense, productor y director de cine que nació el 5 de diciembre de 1901 en la ciudad de Chicago. Cuando llegó a la edad de 16 años abandonó sus estudios, para incursionar en el arte, pasando por varias academias artísticas tanto en su ciudad natal como en otras ciudades como Kansas City, Missouri...” en las cuales comenzó su carrera como un aprendiz, en ese periodo se sabe que hizo amistad con un compañero de trabajo con el cual intentó fundar una compañía lo cual no duró mucho y terminó trasladándose a Hollywood para trabajar en otra compañía alrededor de 1920.

“Dos años después, Disney creyó que ya había adquirido todos los conocimientos necesarios para emprender un nuevo proyecto. En 1922 fundó la empresa Laugh-O-Gram Films y se dedicó a hacer cortos infantiles como Cenicienta o El gato con botas. Para ello contó con la inestimable ayuda de Iwerks, Hugh Harman, Rudolph Issing, Carmen Maxwell y Fritz Freleng.

En 1923, comenzó a producir dibujos animados en Hollywood junto a su hermano Roy O. Disney. Entre 1926 y 1928 realizó una serie de dibujos, Oswald el conejo, para Universal Pictures.” (Sadurní, JM 10 de diciembre de 2021). Steamboat Willie (Willie el vapor, 1928), que produjo por su propia compañía, significó la aparición del ratón Mickey, su primer personaje famoso, además del inicio del cine sonoro en los dibujos animados, ahora bien, todo cambió para Walt Disney en los años 30, puesto que,

En 1934, Disney emprendió un proyecto visionario: la producción de un largometraje que iba a ser el primero de la historia de la animación. Nadie se había atrevido a ello por los enormes costos que suponía; de hecho, la industria de la época consideró la idea una locura. Y, efectivamente, a mediados de 1937, el estudio se había quedado sin un céntimo. Disney tuvo que pedir un crédito para completar el millón y medio de dólares que costó. Pero ocurrió que, en la taquilla, Blancanieves y los siete enanitos

(1937) generó unos ingresos de ocho millones de dólares. No solamente había acertado como empresario, sino también como artista, porque *Blancanieves y los siete enanitos* resultó ser además una obra maestra, de altísimo nivel técnico, graciosa sensibilidad y gran soltura narrativa. (Tomás y T. Elena, F. 2004).

Tras aquel éxito con *Blancanieves* surgieron producciones similares como *Pinocho* en 1940, *Fantasia* (1941), *Bambi* (1942) por aquella época Disney tenía en mente la construcción de un parque de atracciones para que sus empleados y sus familias pudieran divertirse en su tiempo libre. Con el tiempo, este proyecto, más bien modesto, iría creciendo hasta convertirse en lo que hoy conocemos como *Disneylandia*, un gran complejo de diversión situado en Anaheim, California.” (Sadurní, JM. diciembre de 2021).

Durante los años 50 y 60s fue la cúspide de su éxito, al menos de los que el propio Walt alcanzó a vivir por que alrededor de 1966 se le diagnosticó cáncer de pulmón debido a su constante tabaquismo, no obstante, ni antes ni después de aquel diagnóstico nada detuvo que sus planes continuarán como la producción de películas “*La Cenicienta*, *Alicia en el país de las maravillas*, *Peter Pan* o *La dama y el vagabundo*. Al mismo tiempo, las actividades de la corporación siguieron extendiéndose a otros ámbitos, como las películas con actores reales (*La isla del tesoro*, 1950; *Veinte mil leguas de viaje submarino*, 1954” (Tomas F y T. Elena 2004).

Por otro lado, siguió expandiendo su imperio más allá de la animación por ejemplo los cómics de Mickey Mouse, Donald entre otros, por otro lado, gracias al éxito del parque *Disneyland* decide abrir otro local tanto en Europa, cerca de Francia y otro en Orlando, el cual tristemente jamás alcanzó a ver concretado debido a su cáncer de pulmón el cual lo llevo de esta vida el 15 de diciembre de 1966 en los Ángeles California. Un dato muy importante es que actualmente es la persona que más premios Oscars ha obtenido con un total de treinta y dos estatuillas además de que uno de los que más se destaca “fue la entrega de un Oscar honorífico por la creación de '*Blancanieves y los siete enanitos*', una estatuilla acompañada de otras siete réplicas más pequeñas.” (About Walt Disney - D23 Walt Disney archives).

## 2.2 Contextualización: Fundación y Expansión

Siendo una de las empresas más reconocibles del mundo, con personajes igual de distintivos la empresa Walt Disney sigue siendo un referente en cuanto a entretenimiento y animación se refiere. El 16 de octubre de 1923, los hermanos Walter y Roy Disney, junto con el animador Ub Iwerks, establecieron The Walt Disney Company originalmente conocida como Disney Brothers Cartoon Studios. Aunque su denominación oficial cambió dos años más tarde (Sadurní, JM. diciembre de 2021).

La compañía ha evolucionado significativamente en los ya 100 años desde su inicio, consolidándose como uno de los conglomerados líderes en medios de comunicación masiva y entretenimiento a nivel mundial. (Sadurní, JM. diciembre de 2021)

En 1937, se marcó un hito con el lanzamiento de "*Blancanieves y los siete enanitos*", el primer largometraje animado del estudio, que se convirtió en un éxito sin precedentes para la marca. Este logro llevó a la industria a centrarse en la producción cinematográfica, y tras los acontecimientos de la Segunda Guerra Mundial, el estudio retomó su enfoque en los clásicos animados, presentando obras como "*Cenicienta*"(1950) y "*La bella durmiente*" (1959). (*About Walt Disney - D23*).

En la actualidad, ostenta la propiedad de diversas cadenas de televisión, produce películas para cines y formatos de distribución como VHS y DVD, gestiona programas de radio, administra parques temáticos en distintas ubicaciones globales, dirige portales de internet y supervisa numerosas franquicias de *merchandising* relacionadas con sus productos y personajes.

## 2.3 El universo de las Princesas Disney

Durante los años 90s y la llegada del 2000, surgió en el área comercial de la empresa de Disney la idea de unificar varios personajes de películas independientes entre sí bajo una misma marca, es entonces que nació el sello de "Princesas Disney" la cual ayudó a subir las ventas y reponerse de ciertas bajas en las ventas que estaban siendo experimentadas por

ellos, y hasta el día de hoy sigue siendo un sello tanto distintivo como lucrativo para sus dueños.

En 2001, la división de ventas generó alrededor de 300 millones de dólares, y para 2012, esta cifra superó los 3 billones. Actualmente, "Disney Princesas" se posiciona como una de las franquicias más lucrativas de Disney, impulsando una amplia gama de productos para el consumo doméstico, como ropa, maquillajes, juegos de mesa, vídeos en diversos formatos (VHS, DVD, Blu-ray), muñecas, decoración del hogar, entre otros. Según Orenstein, la astucia de la marca radica en que el término "Princesas" abarca diversas procedencias, no todas son de origen real. En la actualidad, la categoría comprende a once princesas: Blancanieves, Cenicienta, Aurora, Ariel, Bella, Jasmín, Pocahontas, Mulán, Tiana, Rapunzel y Mérida. (*About Walt Disney - D23*)

### **3. El Amor**

#### **3.1 Concepciones genéricas del amor**

Desde los inicios de la humanidad el hombre ha buscado el amor, no obstante, los cambios de época, los rompimientos de los diferentes paradigmas que tienen cabida en la sociedad han generado que el concepto de amor haya mermado de una era a otra, debido a esto, conceptualizar de forma genérica ¿Qué es el amor? Resulta complejo, existen múltiples tipos; como, por ejemplo: el amor fraternal, materno, erótico, amor a sí mismo, etc.

Ahora bien, para asentar la base de esta investigación, se utilizará la propuesta por el psicólogo y sociólogo Erich Fromm, reformulada en las palabras de Santos el cual sostiene que: "Se entiende que el amor solo es tal si es productivo, es decir, si vela por promover la integridad, el bienestar y el desarrollo del objeto amado" (como se citó en Moreno-López 2017).

Amar y depender no es lo mismo, y para que el amor sea considerado como tal, debe existir un respeto hacia la individualidad del otro, por lo que "Fromm propone que para poder amar a los demás no se debe devorarlos ni dejarse devorar por ellos, no estar por encima ni

por debajo de los otros, sino simplemente estar con ellos.” (Santos, 2016, p. 161). Manifestando con ello que “El amor es una acción, la práctica de un poder humano, que solo puede realizarse en la libertad y jamás como resultado de una compulsión” (Fromm, 1998, p. 31).

Por consiguiente, amar sin depender y conservando la individualidad es sumamente complejo, puesto que el hombre constantemente lucha contra la separatividad “La necesidad más profunda del hombre... de abandonar la prisión de su soledad” (Fromm, 1998, p.20). Lo que constituye una contradicción en sí, ya que el ser humano tiene la necesidad de amar, pero en el arte mismo de amar debe realizarlo, sin llegar al sadismo ni al masoquismo “En el amor se da la paradoja de dos seres que se convierten en uno y, no obstante, siguen siendo dos”. (Fromm, 1998, p. 30).

La persona no debe someterse ni dominar a la otra, para ello la unión simbiótica no debe ser pasiva, la persona no debe dejarse dominar por otra (masoquismo) ni tampoco debe existir una unión simbiótica activa que hace alusión al poder de dominio que ejerce una persona sobre otra (sadismo). En ambas situaciones se genera una dependencia “La persona sádica es tan dependiente de la sumisa como ésta de aquélla; ninguna de las dos puede vivir sin la otra.” (Fromm, 1998, p.29). Puesto que, si se llegara a incurrir en una unión simbiótica, ya sea pasiva o activa, se estaría en presencia de una de las formas de amor inmaduras, como lo es el: Amor Romántico.

### **3.2 Amor Romántico**

¿Qué es el amor romántico? El amor romántico es una idealización a nivel social acerca de lo que debiera ser el amor de pareja, se caracteriza porque en ella la mujer depende del hombre debido a una serie de ideas socialmente compartidas que pueden ser o no reales, y es ese sentimiento de dependencia el que genera que la mujer sea incondicional a él, entre los mitos en los que se asienta este tipo de amor, se destacan:

Mito de la pareja: Supone la concepción del amor sólo en parejas heterosexuales.

Mito de la media naranja: Pensar que existe una persona a la cual se está predestinada, un alma gemela.

Mito de la omnipotencia: El amor es invencible, es posible resolver todos los problemas si realmente hay amor.

Mito de los celos: Conjeturar que los celos son un signo de amor auténtico, ya que se considera sinónimo de cuidado y termina transformándose en la razón para perdonar conductas ofensivas y agresivas.

Mito de la pasión eterna: Creencia que consiste en que el amor que se experimenta al inicio de la relación, específicamente en la etapa de enamoramiento, se va a mantener de la misma forma con el transcurso de los años y que si este no se mantiene el “amor” no era “amor verdadero”.

Según estos mitos se desprende que el amor romántico, nacería como una necesidad natural inherente que tiene el ser humano de establecer relaciones afectivas con otros, basada en la dependencia absoluta, en donde la independencia no existe. Es así como la creencia de la existencia del amor romántico se ha adjudicado en una de las razones para justificar la violencia. Según Domínguez *et al.* (2020):

El amor romántico, que se ha convertido en la piedra angular desde la cual se puede explicar por qué una pareja se mantiene unida a pesar de la presencia de violencia explícita e implícita, y se desestima el impacto y los alcances que esta tiene en su vida. (p.3)

Aludiendo a que ese sacrificio se realiza “en nombre del amor” se sigue perpetuando el círculo de la violencia. Domínguez *et al* (2020) “Desde la perspectiva de Yela (2002), las creencias falsas sobre el amor romántico que permanecen vigentes en la sociedad son interiorizadas y descritas como la verdadera naturaleza del amor” (p. 2). De este modo, pensar en los mitos como una veracidad indiscutible acrecienta la posibilidad que al momento de formar una relación de índole amorosa se pueda caer en una relación abusiva.

En ese sentido, diversos autores han confirmado que existe una simbiosis entre el constructo de amor romántico y la violencia (Borrajo *et al.*, 2015, como se citó en Hernández *et al.*, 2020). Así, por ejemplo: establecer dogmáticamente el mito de la omnipotencia del amor, esto es, que con amor todas las situaciones se pueden superar y que es factible que la violencia, ya sea psicológica o física terminé, pueden generar que la relación perdure en el tiempo, en vista de que por amor esa persona va a cambiar. Igualmente, el crecer en el mito de los celos como una muestra de amor o el de la media naranja pueden constituirse en una especie de andamiaje para mantener relaciones amorosas abusivas. Las autoras Domínguez, *et al.* (2020) afirman que:

Esto justifica los chantajes, el control y la posesión, lo que limita la libertad. Creer que el amor de pareja da sentido a sus vidas predispone a que las personas se aferren a mantenerse en la relación pese a que experimenten problemas (p.2).

### **3.3 El Amor heteronormado**

El amor romántico está muy relacionado con el patriarcado. El término “patriarcado” ... se emplea desde el siglo diecinueve para explicar las estructuras sociales, integrando conceptos de género y feminismo en el siglo veinte, con la finalidad de interpretar las relaciones de poder en la sociedad. (Fonseca, 2019, p. 292). Y tiene su origen en uno de los textos más antiguos de la humanidad, la biblia, en donde la unión entre hombre y mujer es un actor necesario para el hombre, dado que la mujer depende del hombre ya que, según esta obra de carácter religioso, la mujer emana de él, sin la existencia del hombre, la mujer no existiría. Fromm (1998) afirma que:

La misma idea de la unidad original de los sexos aparece también en la Biblia, donde Eva es hecha de una costilla de Adán, si bien en ese relato, concebido en el espíritu del patriarcalismo, la mujer se considera secundaria al hombre). El significado del mito es bastante claro. La polarización sexual lleva al hombre a buscar la unión con el otro sexo (p.40-41)

E igualmente se encuentra respaldada científicamente a través de las diferencias biológicas entre ambos sexos asignados al nacer de acuerdo con la genitalidad de uno o de otro, lo que adicionado a la concepción de género:

...conjunto de ideas, representaciones, prácticas y prescripciones sociales que la sociedad por medio de sus prácticas culturales desarrolla partiendo de la diferencia anatómica entre mujeres y hombres, para simbolizar y construir socialmente lo que es considerado como propio de los hombres, es decir “lo masculino”, y qué es considerado propio de las mujeres, es decir, “lo femenino” (Lamas, 2000 como se citó en Fonseca, 2019).

Genera que: “Desde una edad temprana, alrededor de los 3-4 años, los niños y niñas manifiestan ya una conciencia de rol que comienza a formarse a través de las experiencias y roles socialmente atribuidos a hombres y mujeres (Tobin et al., 2010)”.

De modo que, los infantes desde que empiezan a hablar y a caminar, comienzan a identificar las conductas que según su cultura se consideran como eminentemente femeninas o masculinas. Estas se basan en “las representaciones culturales, entre las que sobresalen ...los roles de género” (Rodríguez, 2017, p. 24).

Los cuales son ... las funciones que la sociedad asigna a hombres y mujeres y espera que ambos desempeñen (Crosta et al., 2018). Aquello sumado al concepto de estereotipos de género propuesto por García y Hernández (2016 como se citó en Bolívar, Gallardo, 2022) afirman que:

...los estereotipos de género son creencias fijas, asumidas sin reflexión y transmitidas socialmente, sobre cómo es y cómo debe actuar cada persona según su género; mientras que los roles de género son modelos de comportamiento social basados en tareas y responsabilidades asignadas de forma diferenciada para mujeres y hombres. (p.119).

Por tanto, el amor romántico es la relación amorosa e idealizada, que se genera tradicionalmente entre un hombre y una mujer, en donde para que se produzca la relación de

dependencia debe coexistir: el sexo dominante correspondiente al masculino, y el subyugado que es el femenino. De esta manera; la matriz del amor romántico es el patriarcado que surge en el seno de la familia, permitiendo la elaboración del prototipo que debería tener cada género, los hombres desarrollaran preponderantemente dos cualidades: "... la desidentificación de lo femenino que se manifiesta en el rechazo a los sentimientos de apego y cuidado que socialmente pertenecen a la mujer" (Fonseca, 2019, p. 298).

Y el (...) control masculino en las relaciones de pareja, cuyas manifestaciones son variadas, se expresan a través de los celos del padre sobre la vida de la madre, la amenaza de abandono a la familia y a la pareja por parte del varón, el control de lo económico al interior de la familia y la relación, e incluso por medio del sometimiento físico, a través del maltrato. (Fonseca, 2019, p.298). Mientras que ellas:

Se presentan como mujeres amorosas, entregadas a los sentimientos, el rol de cuidado y procuración del resto de la familia, son ellas quien ante la falta de afecto en el hombre se hacen cargo de cuidar los bienes emocionales de la familia, haciendo evidente que existe una diferenciación de la importancia del amor en hombres y mujeres, para las mujeres el amor es más significativo que para los hombres en la familia patriarcal (Fonseca, 2019, p.298).

Estas cualidades yuxtapuestas entre ambos sexos, el desarrollo y expresión de los sentimientos encarnados de forma más arraigada en la mujer provocan que:

El concepto de ideal romántico, por lo tanto, gira en torno a una construcción social que se encarga de idealizar, con la finalidad de que las mujeres sueñen con la figura del príncipe azul, proyectan a una mujer potenciada por el amor, con una entrega incondicional, sumamente dependiente de la figura del hombre, necesitada de su protección y afecto (Fonseca,2019, p 287).

### **3.4 El Amor Líquido**

La conceptualización de amor romántico era concebida y aceptada socialmente en una relación heterosexual, no obstante, con el paso del tiempo, esta cosmovisión ha cambiado, ya que la manera de relacionarse, también se ha transformado. Hoy la sociedad se encuentra ante lo que Zygmunt Bauman denomina como “Modernidad líquida”, la cual hace alusión a la forma en que se establecen los vínculos interpersonales generados en una relación amorosa.

Las relaciones interpersonales de la sociedad postmoderna han sido influenciadas por el capitalismo: “En la sociedad de consumo impregnada por el sistema capitalista, las personas nos convertimos en agentes y entes de consumo” (Sánchez y Cubells, 2018, p.152). Lo que se traduce en que, así como se espera que los productos que se adquieren se encuentren listos para su uso, lo mismo se espera de las relaciones amorosas, llamadas actualmente redes, Bauman (2003) sostiene que “En vez de hablar de parejas, prefieren hablar de redes” (p.12), debido a que hablar de “parejas” implica más compromiso que hablar de “redes” y la moderna sociedad líquida elude en lo posible el compromiso por considerarlo una atadura.

Bauman (2003) afirma que “Las ataduras y los lazos vuelven “impuras” las relaciones humanas, tal y como sucedería en cualquier acto de consumo que proporcione satisfacción instantánea, así como el vencimiento instantáneo del objeto consumido” (p.70). Mas, el compromiso es un concepto ambivalente, ya que “Para que una relación tenga posibilidad de durar es necesario el compromiso; sin embargo, cualquiera que se comprometa sin reservas corre el riesgo de resultar gravemente dañado en el futuro, en caso de que la relación fuera disuelta” (Bauman, 2003, p. 120).

De modo que, “compromiso” tiene una doble naturaleza. Por una parte, es imprescindible para establecer relaciones futuras duraderas, pero por otra, es esta misma noción de compromiso lo que podría destruir el vínculo, debido a que “... a diferencia del caso

en que usted mismo decide “si lo toma o lo deja”, no está en su poder impedir que su pareja opte por romper el acuerdo” (Bauman, 2003, p. 31).

Considerando lo anterior, el protagonista de la sociedad actual es “el hombre sin vínculos”, un hombre que necesita vincularse con la sociedad, establecer relaciones humanas, pero a la vez requiere que estos vínculos puedan deshacerse fácilmente ya que no hay garantías de que estos se mantengan en el tiempo “De todos modos, esa conexión no debe estar bien anudada, para que sea posible desatarla rápidamente cuando las condiciones cambien” (Bauman, 2003, p.7).

De lo contrario, si la conexión se encuentra bien anudada, queda al descubierto la probabilidad que, igualmente la relación termine, porque alguna de las partes de forma unilateral así lo ha decidido. En consecuencia; “Invertir sentimientos profundos en la relación y jurar fidelidad implica correr un enorme riesgo: eso lo convierte a usted en alguien dependiente de su pareja ...” (Bauman, 2003, p.120-121).

Ahora bien, ¿Qué es lo que desea el hombre insertado en la Modernidad Líquida? Quiere tener todos los beneficios de una relación, sin los desafíos que ello implica. Bauman (2003):

Lo que esperan escuchar de boca de ellos es cómo lograr la cuadratura del círculo: cómo comerse la torta y conservarla al mismo tiempo, cómo degustar las dulces delicias de las relaciones evitando los bocados más amargos y menos tiernos; cómo lograr que la relación les confiera poder sin que la dependencia los debilite, que los habilite sin condicionarlos, que los haga sentir plenos sin sobrecargarlos... (pp. 9-10).

¿Cómo puede la sociedad líquida solventar este objetivo? A través de una “relación de bolsillo”, un vínculo al que se puede recurrir siempre que se desee y del mismo modo se puede renunciar a ella cuando se estime conveniente “Una “relación de bolsillo” es la encarnación de lo instantáneo y lo descartable.” (Bauman, 2003, p.38). Debido a ello, las personas suelen tener más amores a lo largo de su vida:

No es que más gente esté a la altura de los estándares del amor, sino que esos estándares son ahora más bajos: como consecuencia, el conjunto de experiencias definidas con el término “amor” se ha ampliado enormemente. Relaciones de una noche son descritas por medio de la expresión “hacer al amor”. (Bauman, 2003, p.19).

Aun cuando, el amor no es algo que se pueda aprender a medida que aumenta el número de parejas “La promesa de aprender el arte de amar es la promesa (falsa, engañosa, pero inspiradora del profundo deseo de que resulte verdadera) de lograr “experiencia en el amor” como si se tratara de otra mercancía” (Bauman,2003, p.22). “El amor siempre resulta ser una experiencia desconocida “... cuando se produce el amor entre dos o más seres humanos, estos se internan inevitablemente en un terreno desconocido” (Bauman, 2003, p.22). Es por estos motivos que las relaciones de bolsillo resultan tan atractivas para el hombre moderno, ya que son un punto intermedio, aun así, simultáneamente, significan una atadura “recuerde que le está cerrando la puerta a otras posibilidades románticas, es decir, renunciando al derecho de buscar nuevos campos de pastoreo”, al menos hasta que su pareja reclame primero este derecho” (Bauman, 2003, p.26).

Así pues, las relaciones de bolsillo para que sean exitosas requieren que no se involucren emociones “Recuerde, nada “de amor a primera vista”. Nada de enamorarse... Nada de esas súbitas mareas de emoción que lo dejan sin aliento: nada de esas emociones que llamamos “amor” ni de esas a las que sobriamente llamamos “deseo”” (Bauman, 2003, pp.38-39). De lo contrario si se involucran sentimentalismos, la relación no cumplirá su función, puesto que la persona se volverá dependiente “La moderna razón líquida ve opresión en los compromisos duraderos; los vínculos durables despiertan sospecha de una dependencia paralizante” (Bauman, 2003, p.70).

Además, el propósito de estas relaciones es evitar las disidencias y una forma de lograrlo es invirtiendo lo menos posible, en el sentido de no comprometerse, dado que,

pese a que la relación se equipare a una inversión, la “relación” en contraste con la inversión, no posee “seguros”. Cuanto más pequeño sea su préstamo hipotecario, tanto menos inseguro se sentirá cuando se vea expuesto a las fluctuaciones del futuro mercado inmobiliario; cuanto menos invierta en la relación, tanto menos inseguro se sentirá cuando se vea expuesto a las fluctuaciones propias de las emociones futuras (Bauman, 2003, p. 39). Y todo lo que la persona invierta relacionado tanto a lo axiológico como a lo monetario, se perderá:

Una relación, le dirán los expertos es una inversión como cualquier otra: usted le dedica tiempo, dinero, esfuerzos que hubiera podido destinar a otros propósitos, pero que no destinó esperando hacer lo correcto, y lo que usted perdió o eligió no disfrutar se le devolverá en su momento, con ganancias (Bauman, 2003, p. 29).

Esta resulta ser el recurso más adecuado “En un mundo de cambios fluidos, valores cambiantes y reglas eminentemente inestables, la reducción de los riesgos combinada con la aversión a descartar otras opciones es lo único que queda de una elección racional” (Bauman, 2003, p. 91)

Y sincrónicamente el más destructivo, puesto que el hombre tiene la libertad de elegirlo por afinidad. Según Bauman, es un tipo de parentesco, con reservas “Por supuesto, nos encantaría que el parentesco estuviera precedido por la elección, pero también que luego de la elección, el parentesco fuera exactamente lo que ya es: firmemente resistente, duradero, persistente, indisoluble” (Bauman, 2003, p.47).

Y nuevamente se reitera la disyuntiva del amor líquido: “Establecer un vínculo de afinidad proclama la intención de hacer que ese vínculo sea como el de parentesco, pero también la disposición de pagar el precio del avatar con la dura moneda de la monotonía de lo cotidiano” (Bauman, 2003, p.48)

### **3.5 Perfiles psicológicos comunes en Disney**

La industria cinematográfica The Walt Disney Company a través de la serie de películas que ha transmitido, ha insertado en la sociedad latinoamericana un conjunto de ideas por medio de estos diferentes films a niños acerca de: cómo debería ser el amor romántico e igualmente ha establecido las directrices de cómo debería ser un hombre y cómo debería ser una mujer. Esto se debe a que Disney en sus producciones se ha dedicado a ajustar al ámbito cinematográfico múltiples obras pertenecientes a la literatura infantil, entre ellos los cuentos: “un cuento de hadas, sea cual sea el soporte en el que se encuentre, presenta una forma de concebir el mundo, de actuar ante él y toda una serie de sujetos arquetípicos que sirven de modelos para su público” (Domínguez, 2015, como se citó en Rivera 2022).

En consecuencia, lo que ha hecho Disney es interpretar la realidad y ha traspasado esa interpretación al público infantil, joven y adulto, influenciando en las relaciones amorosas debido a que: “Desde un punto de vista social los arquetipos que toman los personajes en el cine de Disney, tanto masculinos como femeninos, son de gran importancia por su amplia difusión internacional a un público mayoritariamente infantil y en formación” (Rivera, 2022, p.24).

Ahora bien ¿Por qué ha logrado influir en el público?” Porque el cine de animación se concibe como: un conjunto de información creada y/o recreada en el ámbito de la ficción, pero cuyas consecuencias e implementaciones trascienden a la realidad” (Monleón, 2022, p.84). Esta influencia ha sido de forma pasiva “... la mayoría de quienes las consumen lo efectúan de manera pasiva en su realidad; ya que no se fomentan un correcto uso activo del audiovisual” (Monleón, 2022, p. 92).

Demostrando con ello que el público de masas no cuestiona lo que está viendo, sino que más bien lo acepta y sus consecuencias son verificadas en la realidad “los significados culturales no están sólo en la cabeza [...] organizan y regulan las prácticas sociales, influyen

en nuestra conducta, y en consecuencia tienen efectos reales” (Hall, 1997, como se citó en Monleón, 2022). Constituyéndose así los denominados estereotipos de género:

... hablamos de estereotipos cuando aceptamos de forma grupal una idea o una imagen inalterable sobre un colectivo, generalmente basada en una percepción exagerada y simplificada de alguna conducta o característica física, derivada casi siempre en prejuicios que pueden variar con el tiempo (Branchadell y Lozano, 2020, p.12).

Las protagonistas de Disney solían ser eminentemente: “...chicas guapas, jóvenes, delgadas, carentes de inquietudes, necesitadas de la ayuda de un hombre para ser rescatadas; relegando así a las mujeres feas, gordas, independientes e inteligentes a las villanas” (Branchadell y Lozano, 2020, p.13). En la modernidad se presenta una nueva imagen de la mujer, de las que se distinguen dos tipos: Las princesas que en el plano actual “...tienen caracteres marcados y potentes, aspiraciones propias e inquietudes más allá de la existencia o no de un hombre en sus vidas, son inteligentes, curiosas e inconformistas” (Branchadell y Lozano, 2020, p. 10).

Y las villanas que son opuestas a las princesas estéticamente, debido a que: “«las mujeres con sobrepeso o que no sean como las protagonistas, son feas, no placenteras y no encuentran el amor, además son estas las que representan a la villana la mayoría de las veces»” (Branchadell y Lozano (2020, p.11).

Pese a ser poco agraciadas la peculiaridad de este tipo de personaje es que son más empoderadas que las princesas, un ejemplo de empoderamiento es Úrsula, la antagonista del film de La Sirenita “De hecho, Úrsula en sí misma es un irónico ejemplo de anti-Disney, burlándose de Ariel por su necesidad de afecto por parte de un hombre” (Branchadell y Lozano, 2020, p. 11)

Situación que cobra relevancia considerando que el amor romántico parte de la concepción que la mujer tiene una vida que carece de sentido hasta que llega su príncipe, así pues, la imagen del príncipe era la de “príncipe azul planteado como salvador basado en la

masculinidad “nice guy prince” esto es, un príncipe joven y simpático” (Zippes, 1995 como se citó en Rivera 2022). Sin embargo, “Realmente, el príncipe de esta época no puede categorizarse como héroe, sino como el premio o fin último de la princesa” (Rivera, 2022, pp. 27).

Esto se genera en vista de que el príncipe en los inicios de la industria cinematográfica no se encuentra presente en la trama y aparece sólo ocasionalmente, ya sea al principio o al final de esta. Posteriormente con el pasar de los años, apropiadamente en la década de los noventa, ya se asienta la figura del príncipe como un héroe, porque empieza a desarrollar un rol más presente, ya no solo aparece al comienzo o al final de esta, ahora, por el contrario, tiene un rol activo.

¿Por qué tanto la imagen de la princesa como la del príncipe han cambiado? Debido a que los movimientos feministas han tenido gran influencia en la evolución que estos han sufrido: “Todas estas olas han supuesto un importante impacto sociocultural y político, y los medios artísticos como el cine también han hecho patentes estos cambios, tanto en las figuras femeninas como en las masculinas” (Zurian, 2011 como se citó en Rivera, pp. 26). Los cambios que sufrieron los príncipes y las princesas fueron:

Periodo clásico: Es la época de mayor esplendor de la empresa cinematográfica Disney, hace alusión al amor romántico repentino que surge entre la figura del príncipe y de la princesa, en donde estas anhelan que un príncipe las salve, es un tipo de amor que es para siempre. Durante este periodo “Las princesas son personajes a los que les suceden cosas mientras que los príncipes aportan acción y resolución a la narración” (Gómez, 2017, pp. 59-60).

Periodo de transición: Los roles del príncipe y de la princesa sufren cambios como consecuencias de la segunda ola feminista. “La extensión del derecho al voto de las mujeres en gran parte de Europa y América, junto a su mayor poder de decisión y autonomía, contrastan con la especial fragilidad de la masculinidad a lo largo de los años setenta y

ochenta, especialmente evidente a través del «movimiento mitopoético» norteamericano”. (Gómez, 2017 pp.57).

Todos los sucesos provocan que la princesa tenga un rol más activo, con todo, pese a los cambios que se estaban gestando en esa época, la princesa aún se mantiene subordinada al príncipe. Un ejemplo de ello son los films de *La Bella y la Bestia* (1991) y *La Sirenita* (1989) dos princesas que son percibidas como “extrañas” por su entorno por querer desafiar las normas sociales de la época. Por una parte, esta Bella con su incansable ánimo de aprender y de instruirse y por otra, está Sirenita con su curiosidad para salir de su mundo y conocer otro que es ajeno a su realidad “Este hecho hace que desde el inicio sean presentadas ante el público como personajes incomprendidos, lo que facilita que, especialmente las espectadoras, empaticen con unos personajes que reflejan sus propias vivencias como mujeres en un contexto de progresiva flexibilización patriarcal” (Gómez 2017, pp. 63).

Periodo de falso empoderamiento: Etapa actual de Disney, es la más innovadora de todas, ya que la princesa adquiere aún más poder en cuanto a su capacidad de independencia “Es un periodo especialmente convulso, tanto por la progresiva relevancia mediática del feminismo y los movimientos de hombres proigualdad, como por las exigencias de diferentes colectivos porque Disney represente la diversidad racial y sexual” (Gómez, 2017, pp.58)

### **3.6 Cambios en la Percepción del Amor en el Tiempo**

Disney se ha destacado tradicionalmente por las temáticas de sus films con contenido relacionado al amor romántico:

Los clásicos (1937-2016) se advierten matices que es necesario contemplar. En este conjunto de películas se muestra como significativo el tema principal del amor romántico, sobre todo en aquellas que son etiquetadas como largometrajes y que son producidas en las

primeras décadas de existencia de esta compañía. (Monleón, 2022, p.86). Y además en donde la mayoría de sus películas promocionan relaciones heterosexuales.

De todo el conjunto de subcategorías se destaca como mayoritaria la heterosexualidad, es decir, la pertenencia a sexos opuestos de las personas que desarrollan el sentimiento. Esta situación se corresponde con el componente heteropatriarcal de esta compañía de animación (Sepúlveda, 2013, como se citó en Monleón, 2022)

Sin embargo:

Únicamente en una minoría se advierte el cambio en la sexualidad de la pareja. Esto ocurre en el filme Mulán, ya que Shang (un hombre) se enamora de Mulán cuando esta tiene apariencia de varón y viste con ropas de soldado.” (Monleón, 2022, p. 87) Aun así, se sigue visualizando a través de los films, “(...) el criterio de belleza occidental que reviste al sentimiento del amor romántico (Asebey, 2011, como se citó en Monleón, 2022)”. Con el paso del tiempo este criterio ha ido cambiando se incorporan otras razas un ejemplo de ello es:

“Aladdin y Jasmine como población árabe en Aladdín, Tiana y Naveen como representación de la raza negra en Tiana y el sapo o Pocahontas como ejemplo de población indígena norteamericana en la etapa de la precolonización en Pocahontas” (Monleón, 2022, p.88). No obstante, la inclusión de diversas razas no ha sido del todo, ya que aún se encuentran presentes en ellos los rasgos occidentales. En consecuencia, estos cambios estilísticos han de forma paulatina “De hecho, aunque el color de su piel sea diferente, la pigmentación de la misma no aparece en tonalidades de gran oscuridad” (Monleón, 2022, p. 88) y son producto de la tercera ola del movimiento feminista, el cual:

... supone un cambio respecto a la identidad y al ser de la mujer, quien comienza a concebirse y a adueñarse de su propio cuerpo; a disfrutar de este sin concebirlo únicamente como una fuente de gozo para el sexo contrario (Monleón, 2022, p.88).

Pese a estos avances “... hay una tendencia en que ellas sean tildadas como el sexo débil en las relaciones amorosas; siendo ellos quienes adoptan el rol de salvadores de

las primeras” (Monleón, 2022, p.89). Así como: “*Blanca nieves y los siete enanitos*” y “*La bella durmiente*”. Con la ampliación del feminismo cada vez más aceptado por la sociedad, los roles comienzan a invertirse en *La Sirenita*, es Ariel quien salva al príncipe y no al revés. “A partir de dichos movimientos sociales que reubican y piensan los roles de la mujer en la vida social, la productora de animación debe materializarlos con las figuras femeninas que diseña” (Monleón ,2022, p. 89). Esta alteración de perspectiva surge en consideración a que se “...necesita que el público que consume sus audiovisuales se identifique para que recurra a ellos con normalidad” (Monleón, 2022, p.89).

Asimismo, “... Disney también refleja estos avances sociales en sus obras: tratará de actualizar los arquetipos que venía imprimiendo, creando personalidades más complejas y nuevos atributos, tanto en la princesa como en el príncipe” (Rivera, 2020, p.26). Una de las obras que evidencia estos avances es la película *Frozen: El Reino de Hielo*, pese a que la protagonista Anna, representa el modelo clásico de la princesa, se observan modificaciones al momento de percibir lo que es el amor, ya que cuando ella le comenta a Kristoff que contraerá matrimonio con un hombre que acaba de conocer, este no lo toma de forma natural como sucede en los cuentos clásicos, muy por el contrario, deja en evidencia su asombro y descontento a través de la siguiente expresión: «¿Nunca te han dicho que no te fíes de los desconocidos?».

Por otro lado, el príncipe azul, ya no es el protagonista de la historia, este papel ahora es adquirido por un hombre común, en este caso Kristoff, perteneciente al pueblo que si bien no tiene los atributos que posee el príncipe Hans tales como: educación y caballerosidad, pese a su falta de modales, contrario a lo que se podría esperar, resulta ser igualmente un buen hombre “Sin embargo, al final de la película puede comprobarse cómo, mientras que el primero es genuinamente un buen hombre, (Kristoff) el segundo (Hans) es un vanidoso e interesado que busca única y exclusivamente poder” (Gómez, 2017, pp. 69).

En conclusión, lo que hace Disney, en este film es romper con los estereotipos impuestos anteriormente, la educación no es sinónimo de buenas intenciones y las apariencias no son lo que parecen constituyéndose así una nueva figura: “El príncipe azul de linaje ya no tiene cabida, ahora lo que se trata de representar es a un «hombre corriente» alejado de la nobleza” (Gómez, 2017, pp.69). Ahora el hombre alejado de la nobleza puede ayudar a las princesas “Al conocer el espacio público pueden guiar y ayudar a las princesas, como hace Flynn Rider con Rapunzel o Kristoff con Anna, a conseguir sus objetivos” (Gómez, 2017, pp. 69). Aunque la empresa cinematográfica ha “modernizado” los arquetipos tanto femeninos como masculinos, aún los modelos clásicos se encuentran muy enraizados, la mujer sigue dependiendo del hombre, y el hombre se sigue manteniendo reacio a manifestar sus emociones.

Esta característica les hace ser vistos por el espectador/a como más seguros de sí mismos y estables emocionalmente frente a ellas, que son comprendidas como personajes sufridores, carentes de sensatez, que poseen un mayor abanico de emociones, pero sin control sobre ellas (Gómez, 2017, p.70).

### **III. Marco metodológico**

#### **1. Formulación del problema**

##### **1.1. Antecedentes teóricos y/o empíricos**

La comunicación, intrínseca a la vida cotidiana, presenta una complejidad que dificulta una definición precisa. Autores como Guillermo Orozco abordan su multifacética naturaleza, describiéndola como fenómeno, proceso, práctica cultural y herramienta de intercambio social (Orozco, 1997, cit. por Saladrigas, 2006, p. 12). Esta definición resalta la omnipresencia de la comunicación en todas las áreas del conocimiento, siendo un componente esencial de la cultura y la innovación cultural.

La conexión innata entre comunicación y humanidad se refleja en la afirmación: "la comunicación es un tema tan antiguo como el hombre y tan importante como él". La hipotética reunión de personas de diversas nacionalidades y capacidades demuestra la inherente naturaleza comunicativa del ser humano, quien utiliza diferentes formas, desde gestos hasta códigos lingüísticos, para intercambiar ideas.

La historia de la humanidad se entrelaza con la comunicación, siendo esencial para el desarrollo neurológico y vital incluso en la naturaleza, donde todos los organismos, incluidos los humanos, dependen de la comunicación para cubrir necesidades básicas. Jorge González destaca la cultura como dimensión de análisis de las prácticas sociales, observada desde la construcción constante de significado (1987). La comunicación se erige como objeto principal de estudio en la disciplina científica Comunicación Social, y su perspectiva cultural requiere un análisis científico de la sociedad.

Los medios de comunicación masiva, al transformar el espacio social, desempeñan un papel crucial en la comunicación contemporánea y contribuyen a la globalización (Zalba y Bustos, 2001, p. 37). Los medios de comunicación desempeñan un papel crucial en la formación del pensamiento individual y colectivo, abarcando una variedad de formas como por ejemplo la radio, televisión, cine, prensa e internet. El tipo de influencia de estos medios depende de factores como la calidad y veracidad de la información proporcionada, la diversidad de opiniones expresadas y la finalidad y efecto de los mensajes transmitidos.

La responsabilidad recae en los medios de ofrecer información veraz y ética, evitando la manipulación. Los receptores deben tener un rol activo, ser críticos y contrastar fuentes para evitar caer en engaños. La diversidad y pluralidad de opiniones también son clave, fomentando la tolerancia y el respeto hacia ideas diversas. Los mensajes de los medios tienen diversas finalidades, ya sea informativa, persuasiva, educativa o lúdica, generando actitudes críticas o acríicas en los receptores. Es esencial que tanto emisores como receptores utilicen los medios con responsabilidad y criterio.

La relación entre medios de comunicación y cultura de masas se explora desde distintas teorías. La teoría de la recepción literaria destaca la interacción entre el texto y el receptor, mientras que la teoría del cultivo explica cómo los medios de comunicación masivos alteran la percepción de la realidad. El análisis de estas teorías subraya la importancia de entender cómo las audiencias interpretan e internalizan los mensajes mediáticos. El discurso audiovisual, presente en cine, televisión, publicidad y más, combina elementos visuales y sonoros para transmitir ideas y sensaciones. Por otro lado, existen los principios del discurso audiovisual, ya que la comunicación audiovisual va más allá del simple diálogo, incorporando elementos visuales y sonoros que transmiten significado. El lenguaje audiovisual es multidisciplinario, integrando puesta en escena, iluminación, música, efectos sonoros y edición para comunicar ideas o emociones. Por ejemplo, la paleta de colores y la música influyen en la percepción del espectador.

La semiología audiovisual examina cómo los signos visuales y sonoros crean significado en el cine. Los signos audiovisuales se basan en convenciones que los espectadores deben conocer para descifrar el mensaje. El análisis debe considerar sistemas de signos como: el cuadro de la cámara, movimientos de cámara, planos, simbología visual y metáfora cinematográfica para interpretar el mensaje.

El discurso audiovisual, como extensión del lenguaje, requiere una planificación cuidadosa para transmitir su mensaje efectivamente. La selección de estrategias, como imágenes, videos, texto o voz en off, es esencial y se apoya en recursos visuales y sonoros que añaden profundidad y emoción al mensaje. La efectividad radica en cómo se utilizan estratégicamente estos recursos.

La teoría fílmica feminista, surgida en la década de 1970, critica la representación de la mujer en el cine clásico, donde era objeto del deseo masculino. Se busca construir representaciones femeninas activas, cuestionando la visión patriarcal. A través de la semiótica y el psicoanálisis, se enfoca en la "mirada poder" y aboga por la deconstrucción y reconstrucción de la representación femenina en el cine. La evolución de estas teorías incluye

un enfoque contextualista que considera los contextos sociales, culturales y económicos en el análisis histórico de las obras cinematográficas, denuncia la construcción social y cultural de las imágenes femeninas y propone alternativas a estas representaciones.

Por otro lado, aparte de las representaciones de lo femenino, otro aspecto que suele denunciarse es la imagen que se instaura del amor, específicamente del amor romántico, el cual cae en idealizaciones y estereotipos los cuales ya han sido estudiados por distintos autores.

Según Erich Fromm: “El amor es una acción, la práctica de un poder humano, que solo puede realizarse en la libertad y jamás como resultado de una compulsión” (Fromm, 1998, p. 31). No obstante, el amor que se aprecia a través de los diferentes films de Disney está muy lejos de lo que Fromm propone que es el amor, lo que se puede constatar a través de los diferentes films es un amor romántico y junto con ello todos los mitos que simultáneamente esta visión instala en la sociedad, tales como: el mito de la media la pareja, de la media naranja, omnipotencia, entre otros.

El amor no se entendería como una acción, más bien se entiende como una necesidad, lo que consecuentemente justificaría la violencia a través de estructura social imperante de la actualidad: el patriarcado y que con transcurso del tiempo ha sido cuestionado mediante el feminismo, el cual cada vez se ha ido expandiendo más y ha producido múltiples consecuencias tanto en la forma de pensar, en la manera de establecer relaciones interpersonales e incluso ha trascendido las diversas pantallas como lo es, la industria cinematográfica.

En la modernidad la forma de percibir el amor también ha cambiado, y aunque el amor heteronormado sigue siendo hegemónico, hoy se puede ver una diferencia considerable en contraste con las primeras películas de Disney, no solo en cuanto al estereotipo físico y psicológico de la mujer “princesa” y el estereotipo del hombre “príncipe”, sino que también en la inserción de parejas homosexuales, por ejemplo: Mulán, aunque esta inserción no es del todo completa, ya que Shang se enamora de Mulán pensando que es un hombre y esta

resulta ser mujer, se puede visualizar el rompimiento poco a poco de la estructura hegemónica.

Todo esto ha sido factible gracias al amor líquido, la nueva forma de entender las relaciones románticas, el protagonista de la sociedad es el hombre sin vínculos, un ser humano que necesita relacionarse con otros, y que a pesar de ello a la vez necesita que esos lazos no estén lo suficientemente fuertes para evitar el sufrimiento en caso de que la relación no funcione, este tipo de amor si bien aspira a ser como el parentesco, simultáneamente, también los seres humanos disfrutan de los beneficios que conlleva el no ser tan sólido como ese tipo de vínculo. Es en este contexto en el que se pueden apreciar los perfiles psicológicos comunes de Disney y los cambios de percepción del amor en el tiempo.

## 1.2 Problematización

Como una de las más grandes potencias en el área del entretenimiento, con sus años de trayectoria la compañía de Walt Disney ha sido parte de la infancia y de la vida de muchas generaciones, sumado a que la marca se ha expandido a todo tipo de productos y servicios comenzando con sus películas, series, mercancías como juguetes, útiles, ropa, accesorios, sus parques temáticos etc. Siendo conscientes de su lugar en la vida de la gran mayoría de personas está claro que de cierto modo, parte del pensamiento de las generaciones que crecieron con esta compañía fueron en parte influenciados por las mismas, ya sea intencional o no, lo que consumimos cuando pequeños está claro que marca la personalidad y las perspectivas del ser humano, también los gustos suelen ser heredados, en el sentido en que los bebés reciben estímulos de lo que sus padres elijan (y obviamente escogen cosas con las que estén familiarizados y que sepan que es apto para infantes) porque obviamente en etapas primarias el poder elegir no es algo posible.

Y aquí está el problema, las películas de Disney, sobre todo las “clásicas” como *Blancanieves* (1937), *Cenicienta* (1950) y *La Bella durmiente* (1959) fueron creadas en una época muy distinta al contexto actual, además debido al “factor nostalgia” sus mensajes fueron transmitidos de padres a hijos lo que provoca que ciertas ideas de la época en la que

se elaboraron lleguen incluso hoy en día, ideas que contrastan con los estándares actuales consideradas retrógradas.

### **1.3 Justificación o Relevancia**

La presente investigación tiene como objetivo disciplinar, desde la perspectiva de la comunicación social aumentar el acervo del conocimiento, desde el ámbito profesional esta investigación podría ser empleada por el docente para analizar los discursos literarios y no literarios, además cobra real importancia considerando el contexto de la realidad actual esto es: discursos televisivos, digitales y el constructo de la multimodalidad. Por último, este tipo de texto está inserto en el currículum de Lengua y literatura específicamente en la unidad relacionada con la unidad de Medios de Comunicación.

Por consiguiente, el objetivo esta investigación es la de satisfacer la necesidad de saber si las películas de Disney han transmitido mensajes perjudiciales para el desarrollo del concepto de lo que los jóvenes que se criaron con estas películas entienden por amor romántico, relaciones de pareja y que si ese es el caso detectar cuales son los mensajes dañinos presentes en sus obras, a su vez analizar si esto es solo un factor cronológico o es algo que va más allá y a su vez analizar que si con el pasar del tiempo aquello ha sufrido cambios o se mantiene como una constante.

### **1.4 Pregunta de investigación**

¿Cuáles son las representaciones del amor romántico en las películas del universo cinematográfico de Disney?

### **1.5 Premisa**

La representación promueve una idealización del amor romántico replicando modelos de relación heteropatriarcal.

### **1.6 Viabilidad o Factibilidad de la investigación**

La presente investigación posee una alta viabilidad pues su producción se basa principalmente en un estudio comparado, donde se analizarán muestras audiovisuales que,

aunque tengan un costo asociado (suscripción a plataforma), son productos conocidos que están integrados en la infancia de una gran parte de la población. Por una parte, esta investigación no requiere, ni colaboración de terceros, ni de permiso especiales, por ende, son casi nulos los factores que imposibiliten la realización de esta investigación. Por otra, tanto por su variable temporal como espacial no se presenta ninguna dificultad ni impedimento que interfiera con el desarrollo de la investigación.

#### **IV. Objetivos**

##### **a. Objetivo General**

- Analizar la representación mediática del amor romántico en el universo de Disney.

##### **b. Objetivos Específicos**

- Identificar rasgos del amor romántico en los filmes seleccionados del universo cinematográfico Disney.
- Caracterizar los rasgos del amor romántico en los filmes seleccionados del universo cinematográfico Disney.
- Comparar los rasgos del amor romántico presentes en los filmes seleccionados del universo cinematográfico Disney.

#### **V. Categorías de análisis:**

##### **a. Dimensión de género.**

No se puede hablar de género, sin antes enunciar que es sexo: “El uso del término “sexo” suele estar relacionado con el conjunto de características físicas, biológicas, anatómicas y fisiológicas de los seres humanos que, en principio, permite atribuir a cada uno el calificativo de macho o hembra” (Martínez, 2022, p.30) Y dependiendo de la cultura mujer y hombre van asumiendo roles diferentes, por lo que cada uno se encuentra supeditado a cumplir con determinadas expectativas sociales, las que reciben el nombre de género “...conjunto de características sociales culturales, políticas, psicológicas, jurídicas y

económicas que se asignan de forma diferenciada al macho como hombre y a la hembra como mujer” (Martínez, 2022, p.30)

Sin embargo, así como la construcción del concepto de género ha cambiado la dicotomía de sexo hombre y mujer, también ha cambiado la definición de sexo. Actualmente se considera que ambas son construcciones sociales y que género no solo incluye a hombres y mujeres, sino que igualmente se consideran: personas no binarias, transexuales, intersexuales, entre otros.

Por su parte la Organización Mundial de la Salud propone el término "Incongruencia de Género" en lugar de "Transexualidad", vinculándolo al concepto de Identidad de Género. Aunque se utilizan de forma intercambiable en la literatura científica y el lenguaje coloquial, es esencial distinguir entre "Identidad de Género" e "Identidad Sexual", ya que no siempre se refieren a lo mismo. Esta distinción puede tener implicaciones importantes en futuras investigaciones relacionadas con personas que experimentan incongruencia de género. Por lo tanto, es fundamental utilizar los términos con precisión.

Martínez señaló que según Butler “...etiquetar a alguien como varón o mujer es una decisión social. El conocimiento científico puede asistirnos en esta decisión, pero sólo nuestra concepción de género, y no la ciencia, puede definir nuestro sexo.” (Martínez, 2022, p.34)

Paralelo a las definiciones de género y sexo Zaro (1999) afirma que:

Desde el mismo momento en que una persona se identifica con ser un hombre empieza a vivir de una forma particular, sintiéndose masculino, adaptando su existencia a lo que significa socialmente esa nueva y definitiva identidad; el mismo proceso, pero con distinto contenido, ocurre en la identificación con ser una mujer y sentirse femenina (p.9)

Por lo que la identidad de género influye en la forma en que se vive y se enfrenta la realidad. Por esta razón, es crucial aclarar y definir de manera precisa los conceptos de "Sexo", "Sexualidad", "Género" e "Identidad" para asegurar una comprensión clara en el desarrollo de la investigación, especialmente al definir la categoría de género.

Según un artículo de Marcelino Gómez Balaguer y Felie Hurtado Murillo en la 7ma edición de 2020 de la revista FLASSES (Federación Latinoamericana de Sociedades de Sexología y Educación Sexual) se establece que la identidad, en términos generales, se refiere a la manera en que las personas piensan de sí mismas o se describen ante los demás. Es un sentido de pertenencia que puede evolucionar con el tiempo. La noción de identidad ha sido ampliamente discutida y explorada en diversas disciplinas de las Ciencias Sociales, y no es un concepto estático.

El proceso de construcción de la identidad es complejo e involucra múltiples aspectos, influenciados por factores socioculturales, geográficos, educativos, familiares, nacionalidad, etnia, género, edad, economía, políticas públicas y entorno social. La identidad se desarrolla a lo largo de las interacciones y relaciones en la vida, siendo un proceso dinámico en constante evolución. La Identidad Sexual se refiere a la valoración de la condición orgánica o biológica que clasifica a las personas como hombres o mujeres, basada en criterios físicos. Está compuesta por la combinación, no necesariamente equitativa, del sexo biológico, la identidad de género, el rol y la orientación sexual.

Cuando existe una discrepancia entre la identidad sexual percibida y las características físicas asociadas a su sexo, puede surgir malestar o disforia, llevando a la persona a buscar modificar estas características primarias y secundarias. Por otro lado, la Identidad de Género se refiere a la experiencia interna e individual del género tal como cada persona la siente. Incluye la percepción personal del cuerpo, así como aspectos como la vestimenta, la forma de hablar o de expresarse.

Es un marco interno de referencia, construido a lo largo del tiempo, que permite a las personas desarrollar un autoconcepto y relacionarse socialmente de acuerdo con su percepción de su sexo y género. En las personas binarias, la Identidad Sexual y la Identidad de Género suelen coincidir, pero en personas no binarias, esto no necesariamente ocurre.

En el mismo artículo también se menciona que “El sexo es una condición orgánica o biológica que categoriza a las personas como hombres o mujeres y está basada en cinco

criterios físicos: sexo cromosómico, sexo gonadal, sexo hormonal, órganos sexuales internos y órganos sexuales externos....l género es un constructo social y hace referencia a las diferencias entre roles sociales, atributos y comportamientos que las sociedades esperan de los hombres y de las mujeres de su cultura en un momento determinado. En cierta forma se podría considerar como el sexo psicológico.” (M: Gómez y F Hurtado, 2020)

Guadalupe Pérez en un artículo sobre enfoque de género y orientaciones básicas coincide con la definición de género como una “construcción social de las expectativas ligadas al sexo biológico, prueba del carácter cultural y no natural de las expectativas de género son las transformaciones que observamos en los roles, la vestimenta y las costumbres de mujeres y hombres a lo largo del tiempo” (G Pérez, 2020).

#### **b. Dimensión afectiva**

Antes de hacer alusión a la dimensión afectiva se debe tener en cuenta que emoción y afectividad son conceptos diferentes, por una parte, las emociones son esencialmente dinámicas y se caracterizan por su intensidad y su fugacidad. En cambio, según Surralles (2005) “la afectividad puede definirse como la cualidad sensitiva de la experiencia” (p.1) las que pueden ser positivas o negativas. El ser humano busca intrínsecamente el placer y a su vez evitar el sufrimiento (Cantus y Martínez, 2011).

En primer lugar, la afectividad positiva (AP) “se puede definir como el punto hasta el cual una persona se siente apasionada, activa, alerta, llena de energía, con niveles altos de participación gratificante y complacencia, entre otros” (Watson, Clark y Tellegen, 1988 citado por García, F. E., & Arias, P. R. (2019)) Los estudios muestran que la afectividad positiva se puede ejemplificar como un elemento protector que protege la estabilidad mental y emocional de una persona. La AP es uno de los dos componentes centrales del bienestar subjetivo, junto a la satisfacción por la vida; sin embargo, mientras el primero constituye su componente afectivo, el segundo es el componente cognitivo (Diener y Suh, 1988 citado por García, F. E., & Arias, P. R. (2019)).

Dentro del afecto negativo se pueden encontrar los traumas propiamente tal, e igualmente se encuentran situaciones que no constituyen un trauma, pero sí pueden influir en la afectividad del ser humano. Este tipo de eventos podrían incentivar la proliferación de los pensamientos intrusivos que generan desasosiego, aislamiento social, entre otros. (Shapiro, 2013 como se citó Pacas, 2021) Las cuales dan origen a las denominadas heridas afectivas, recuerdos que no han sido asimilados apropiadamente, razón por la cual provocan reacciones desmedidas y conductas destructivas tanto para la persona como para el ambiente en el cual se encuentra inmerso, debido a que cuando los afectos entran pugna podrían generar que las personas en un intento de menguar su pesadumbre incurran en conductas dañinas (Pacas, 2023).

Y aunque estas formaban parte del mundo interno del ser humano, actualmente se considera que se pueden reconocer. Rizo (2022) sostiene que las emociones “refieren a patrones de respuestas, tanto corporales como cerebrales” (p.5) Comunicación cuerpo y emociones y que se pueden interpretar culturalmente.

Esta triada entre emociones, cuerpo y comunicación recibe el nombre de Affective Turn, lo que traducido al español se denomina Giro afectivo, terminología planteada por primera vez por Clough y Halley (Rizo, 2022).

Por lo tanto “Es indiscutible que las emociones son construcciones sociales y culturales, pese a tener un origen orgánico-biológico, y que su naturaleza es, sobre todo, discursiva. Las emociones necesitan ser expresadas –aunque sea para uno mismo– para poder ser reconocidas como tales” (Rizo, 2022,p.6-7).6-7 Comunicación cuerpo y emociones

A lo largo de esta investigación se considerará la dimensión afectiva como las muestras de afecto presentes en las obras, y como los personajes lo expresan, para ello hay que comenzar por definir las emociones, lo cual fue un tema muy recurrente por varios filósofos y varios especialistas en neurociencias de ellos se concluye que “las emociones guían en gran medida nuestro pensamiento y nuestras acciones, son una fuente de sentido en nuestras vidas, constituyen una parte esencial de la vida justa y buena, y definen lo que

somos como personas” (Pereira Restrepo, S. 2019). En síntesis las emociones guían al ser humano y lo definen, pese a lo anterior es necesario aclarar que en el aspecto de las neurociencias todavía no se llega a una verdad absoluta en cuanto a las emociones.

Autores como el reconocido Neurocientífico A. Damásio define en su libro *En busca de Spinoza: Neurobiología de la emoción y los sentimientos* que las emociones son fruto de una serie de procesos que bautiza como “Principio de anidación”, en aquello explica que estas, en primera instancia surgen de los instintos y motivaciones del ser humano por sobrevivir y estos se guían a través de dos factores primordiales “placer” y “Dolor” y a su vez la raíz de ellos son las respuestas inmunes, los reflejos básicos y la regulación metabólica. En palabras del autor específicamente el principio de anidación funciona de la siguiente manera:

Consiste en tener partes de reacciones más sencillas incorporadas como componentes de otras más elaboradas, un anidamiento de lo simple dentro de lo complejo. De este modo, parte de la maquinaria del sistema inmune y de la regulación metabólica está incorporada a la maquinaria de los comportamientos del dolor y del placer. A su vez, parte de estos últimos se halla incluida en la maquinaria de los instintos y las motivaciones (la mayoría de los cuales giran alrededor de correcciones metabólicas; todos ellos implican dolor o placer). Por fin, parte de la maquinaria de todos los niveles previos (reflejos, respuestas inmunes, equilibrio metabólico, comportamientos de dolor o placer, instintos) se incorpora a la maquinaria de las emociones propiamente dichas (Damásio. A. *En búsqueda de Espinoza* p.38)

Por otro lado, Damásio interpreta los sentimientos de "En esencia un sentimiento es una idea; una idea del cuerpo y, de manera todavía más concreta, una idea de un determinado aspecto del cuerpo, su interior, en determinadas circunstancias." (Damásio A.) lo que nos deja a la idea de que las emociones son el fruto de la convergencia de muchos procesos de reacción y los sentimientos serían la sombra de las emociones o su parte interna, es una idea sobre determinados contextos mientras las emociones son externas.

Por lo tanto, Rizzo (2022) afirma que “las emociones no pueden ser comprendidas únicamente como accesorias de lo humano, sino que hay que verlas como parte indisoluble de las experiencias corporales de los sujetos. Cuerpo y emociones van de la mano” (p.4).

Los seres humanos pueden transmitir información, por ejemplo, a través del rostro. Esto es fundamental para su adaptación al contexto social, entre otros aspectos porque permite crear lazos emocionales con el grupo. Esta información se puede transmitir de manera voluntaria e involuntaria, presentándose tanto en simios como en humanos; sin embargo, en los humanos las señales faciales muestran diferencias relevantes respecto a otras especies, que estarían determinadas por la complejidad de sus relaciones sociales (Kret, Prochazkova, Sterck, & Clay, 2020).

Gutiérrez et al. (2006) sugiere que:

Desde un punto de vista psicopedagógico, el cine se convierte en una vía de proyección, ya que una vez vista la película el receptor vivencia los contenidos emocionales a través de los actores y/o transfiere sus sentimientos y conflictos hacia dichos personajes (p.241).

La comunicación afectiva a través del cuerpo varía de una cultura a otra, sin embargo, una mirada, un gesto, ademanes, etc. pueden tener un significado diferente, lo que no excluye que puedan existir significados corporales de carácter universal.

El individuo puede comunicar incluso con la mirada “una mirada larga significa interés sea éste sexual, afiliativo o agresivo-competitivo. Un uso demasiado intenso de la mirada puede interpretarse como una invasión, como un gesto intrusivo, que puede producir un sentimiento de repulsa” (Mallada, 2009, p.49).

En el caso de “Las mujeres dan más importancia a la acción visual, observan más en situaciones de colaboración, afiliación o cuando muestran interés en el galanteo” (Mallada, 2009, p.50).

También se comunica a través de la proximidad entendida como la distancia entre una persona y otra al momento de comunicarse mediante la proximidad se manifiesta atracción o

rechazo en una relación desagradable, se suele mantener la distancia. En cambio, son señales de intimidad la proximidad, la cercanía hacia otro ser humano, todo esto con la finalidad de reducir la distancia y cultivar la comunicación (Mallada, 2009).

### **c. Dimensión erótica**

Eros en la cultura griega era un dios, que estaba directamente relacionado con el concepto de lúvido, fuerza del deseo sexual, y el erotismo hace alusión a la búsqueda de la satisfacción del deseo sexual, siendo este último lo que impulsa la consecución de una acción o movimiento (García, 2008). Tanto el ser humano como los animales poseen una característica en común, ambos realizan actividad sexual, pero solo el ser humano convierte la actividad sexual, en una actividad erótica.

En 1997 Bataille afirmó lo siguiente:

La actividad sexual reproductiva la tienen en común los animales sexuados y los hombres, pero al parecer sólo los hombres han hecho de su actividad sexual una actividad erótica, donde la diferencia que separa al erotismo de la actividad sexual simple es una búsqueda psicológica independiente del fin natural dado en la reproducción y del cuidado que dar a los hijos (p.15)

“Bataille establece tres formas de erotismo en el siguiente orden: el erotismo de los cuerpos; el erotismo de los corazones y el erotismo de lo sagrado” (Pérez, 2015, p.138). Este orden se caracteriza porque va de acuerdo con el nivel de intensidad, entendiéndose así que el erotismo de los cuerpos corresponde al nivel más bajo y el erotismo de lo sagrado corresponde al nivel de intensidad más fuerte, todos tienen como objetivo en común la continuidad de la vida. Esta dimensión se centrará en los dos niveles antes mencionados, debido a que abordan el amor romántico que es el tema central de la tesis, y el último nivel del erotismo de lo sagrado escapa del campo de estudio de esta investigación porque se relega al ámbito de las religiones.

Primer nivel el erotismo de los cuerpos: Este se enfoca principalmente en la desnudez de física, corporal lo que se cataloga como una situación obscena, pero que a la vez permite:

“Una experiencia placentera y desgarradora, una dicha dolorosa casi insoportable, donde el cuerpo habla, responde al llamado angustiante del ardor que produce la necesidad de morir por un instante en comunión con el otro” (Pérez, 2015, p.140)

Y el tercer nivel, el erotismo de los corazones: Hace alusión a un sentimiento que sobrepasa el deseo físico “los amantes se juegan en la búsqueda de la promesa de felicidad, de unión con el otro” (Pérez, 2015, p.141) “La pasión del corazón ... es la forma de comunicación de los seres, el palpar del corazón es la figura física de la pasión como signo de angustia por el amor trágico que disuelve a los amantes en lo imaginario” Pérez, 2015, p.144)

En síntesis, el erotismo no solo abarca el ámbito sexual, sino que también lo sobrepasa. Schauffler (2013) afirma que “El erotismo como fin en sí mismo se encuentra en Foucault asociado a una *ars erotica* en la cual el placer, no solo sexual, es un fin en sí mismo como práctica y como experiencia” (p. 16)

Por lo tanto, el fin del erotismo es trascender al punto más íntimo del otro, hasta que se genere el desfallecimiento, entendido como la transición del estado normal del ser humano al estado de deseo erótico, generando una disolución relativa del ser (Bataille, 1997)

Para Freud desde la perspectiva del psicoanálisis el deseo sexual es impulsado por el placer, pero el placer entra en conflicto con la conciencia moral y sostiene que quienes respeten aquellas reglas estarán en desventaja en relación aquellos que persigan su deseo sexual, ya que esa obediencia no les permitirá ser felices, ya que su vida sexual por el sometimiento a esos preceptos se verá restringida (Schauffler, 2013)

Aunque el erotismo ha sido conceptualizado por varios autores, todos coinciden en que es la constante búsqueda que realiza el ser humano para obtener placer y que se puede ver reflejado a través de las diferentes experiencias que tiene este a lo largo de su vida.

Con relación a lo anterior, no se puede hacer referencia a la dimensión erótica, sin mencionar la seducción, el proceso de seducción debería ir incluso antes del sexo.

Es verdad que lo sexual, en nuestra cultura, ha triunfado sobre la seducción, y se le ha anexionado como forma subalterna. Nuestra visión instrumental lo ha invertido todo. Pues en el orden simbólico, la seducción es lo que está primero, y el sexo no se da más que por añadidura. (Baudrillard, 1981, pp.41)

Seducir es encantar a la otra persona, sin que ninguno de los dos sea realmente explícito, ya que, de lo contrario, este proceso se pierde:

Seducir es morir como realidad y producirse como ilusión. Es caer en su propia trampa y moverse en un mundo encantado. Tal es la fuerza de la mujer seductora, que se enreda en su propio deseo, y se encanta a sí misma al ser una ilusión en la que los demás caerán a su vez (Baudrillard, 1981, pp.67)

Para entenderlo el mismo autor propone un símil con la historia de Narciso, el cual tenía una hermana gemela que había muerto hace un tiempo atrás. Un día Narciso vio el reflejo de su hermana en el agua, exaltado por la emoción no dejaba de admirarlo, pero pronto se dio cuenta de que el reflejo que estaba observando no era el de su hermana sino, el de él (Baudrillard, 1981)

Con esta historia se puede comprender que el objetivo de la seducción es que se mantenga en una ilusión y no en una realidad. En este sentido Baudrillard (1981) afirma que: “La estrategia de la seducción es la de la ilusión. Acecha a todo lo que tiende a confundirse con su propia realidad” (pp.67)

Continuando con la narración Narciso al darse cuenta de que era él mismo fue esa imposibilidad lo que terminó obsesionándolo “... es el sinsentido de la prohibición lo que le seduce” (Baudrillard, 1981, p. 73).

Lo seductor no sería el sexo, sino que el desafío previo que esto conlleva “¿Qué hay de más seductor que el desafío? Desafío o seducción, es siempre enloquecer al otro, pero de un vértigo respectivo, locos de la ausencia vertiginosa que los reúne y de una absorción respectiva.” (Baudrillard, 1981.p 78-79)

Siendo la mirada es una de las formas de seducción más simples:

La seducción de los ojos. La más inmediata, la más pura. La que prescinde de palabras, sólo las miradas se enredan en una especie de duelo, de enlazamiento inmediato, a espaldas de los demás, y de su discurso: encanto discreto de un orgasmo inmóvil y silencioso (Baudillard, 1981, p. 74)

Las palabras seducción y erotismos son conceptos muy arraigados en nuestra historia como sociedad, pero ocurre un fenómeno muy extraño en relación a ello y es que muchas veces confundimos seducción y erotismo con lo sexual, claro por un lado podemos decir que los tres conceptos trabajan en un campo en común, comparten espacio pero por si solos son un elemento clave estos conceptos van a algo más complejo en palabras de A. Grijelmo en su trabajo *La seducción de las palabras* “No se puede medir el poder que oculta una palabra, su fuerza, su vivacidad” (Grijelmo, 2002 p.11).

Las dimensiones que puede abarcar una sola palabra son difíciles de determinar por varios motivos, significado diversos, significados ocultos, usos específicos según el contexto en palabras de A. Grijelmo “La palabra seducción como toda palabra, está dotada de dos valores: uno es el valor personal, el que el individuo construye y dos el que la colectividad va conformando a través del tiempo” (Grijelmo, 2002:12).

Por un lado, está la seducción que puede ser entendida como un acto o conjunto de acciones indeterminadas el mismo Grijelmo menciona en relación con la seducción “capacidad de seducción, existe y se despliega en los lugares más espirituales y etéreos del ser humano” (Grijelmo, 2002 p.11). Con lo anterior el autor quiso plantear que la seducción trasciende lo carnal y llega al plano tanto emocional como espiritual

La seducción posee un carácter de secretismo donde el silencio, el misterio y lo desconocido predominan, pero lo que resulta tras todo aquello es un sin sentido no es que lo que no se dice sea lo atrayente en este caso si no que el hecho de saberlo y no decirlo y que el otro sepa que es lo que resulta atractivo, en palabras de Jean Benarroch esto se explica de la siguiente forma:

“Lo que se esconde o lo que se rechaza tiene la vocación de manifestarse, el secreto no la tiene en absoluto. Es una forma iniciadora, implosiva: a la que se entra, pero de la que no se sabría salir. Nunca hay revelación, nunca hay comunicación, ni siquiera «secreción» del secreto ... de ahí proviene su fuerza, su poder de intercambio alusivo y ritual.” (Baudrillard, 1981, p. 76)

Desde esa perspectiva la seducción y el erotismo son un elemento que sobrepasa simplemente lo sexual, es un juego que va más allá de un simple acto es un momento como también un proceso “No hay tiempo de la seducción, ni un tiempo para la seducción, tiene su propio ritmo, sin el cual no tiene lugar.” (Baudrillard, 1981, p. 77). A lo que se refiere esta descripción es que la seducción no es un momento exacto es una acción entre dos sujetos en un instante puede ser momentáneo o puede ser constante, se aleja de lo sexual por que la seducción puede presentarse en la monotonía, es un juego donde el secreto del otro es el factor que influye en que se seduzca al otro, lo que no se menciona, el juego de miradas, lo no explícito, lo explícito.

Un concepto que entra en este juego además del secretismo es la libertad, pero la manera en que esta fluye como un factor en juego y resulte atractiva es la sensación de incertidumbre el dejarse llevar y resistirse como un juego de soltar y agarrar la cuerda , no es ni perder la libertad pero tampoco es conservarla lo que ocurre en el acto de seducir es el misterio de lo que pasara, similar a lo que ocurre con el juego del secretismo “La seducción es un destino: para que se cumpla, es necesario que toda la libertad esté ahí, pero también toda ella encaminada hacia su pérdida como sonámbula .” (Baudrillard, 1981, p. 103)

De este juego de incertidumbres se desprende tal vez el miedo a ser seducido, muchas son las historias míticas de damiselas o doncellas que tras caer seducidas por un “don Juan” son posteriormente rechazadas por que se entregaron completamente al seductor, ejemplos en la literatura hay muchos pero por dar solo uno cabe mencionar el caso de La mujer de los ojos verdes de John Steinbeck En esta novela, el personaje de la mujer de los

ojos verdes es abandonada por su amante después de entregarse completamente a él. La historia explora la vulnerabilidad y el sufrimiento de las mujeres que son abandonadas tras una intensa relación ya que el amante consiguió lo que quería y ya no necesita nada de la chica

Lo que también es evidente es que el miedo a ser seducido es lo que lleva al otro a seducir, o a engañar cualquier medida para mantener cierto grado de control sobre las acciones, pues cuando uno cae en el juego de la seducción es difícil retomar el control, es por aquel miedo que las personas buscan formas de mantenerse y protegerse de aquello.

“La histeria conjuga la pasión de la seducción y la de la simulación. Se protege de la seducción mediante el ofrecimiento de signos en celada, ya que no se nos permite creer en ellos cuando se nos dan a leer en forma exacerbada. Los escrúpulos, los remordimientos exagerados, los movimientos patéticos, el ruego incesante, esa forma serpenteante de disolver los acontecimientos y de hacerse inasequible, ese vértigo impuesto a los demás, y esta decepción, todo eso es disuasión seductora, y su oscuro proyecto consiste menos en seducir que en no dejarse nunca seducir.”  
(Baudrillard, 1981, p. 114)

Hoy en día la seducción ha sido diluida en muchos más conceptos que solo el romance, actualmente la seducción se entiende como atraer a un individuo o un colectivo en favor del seductor: el artista y sus fans, el político y sus votantes hay un factor x que intenta seducir y conseguir aprobación de un individuo o grupo de individuos Y, esta fórmula de la seducción sumado a la era de lo digital hacen que la seducción pierda su carácter íntimo y pase a ser más un juego que apunta a lo general.

De lo anterior Baudrillard se refiere como politización de la seducción, para este punto el autor utilizó como base lo hecho por W. Benjamín en Genealogía del arte y su destino, para ello el autor se refiere a las fases por las que fue transformándose el arte desde sus inicios

con la fase mística y religiosa hasta su fase política y con ello la pérdida de su esencia lo que él expresa es que a final de cuentas la seducción también sufre ese mismo destino, de manera más detallada se expresan estas fases de la siguiente manera:

La obra primero tiene estatuto de objeto ritual, implicado en la forma ancestral del culto. A continuación, en un sistema de menor obligación, toma una forma cultural y estética, que aún señala una cualidad singular, no ya inmanente como la del objeto ritual, sino trascendente e individualizada. Y esta forma estética deja sitio a su vez a la forma política, la de la desaparición de la obra de arte en cuanto tal en un destino ineludible de reproducción técnica. Igual que la forma ritual no conoce el original (lo sagrado no se preocupa de la originalidad estética de los objetos de culto), éste se pierde de nuevo en la forma política: no hay más que una multiplicación de objetos sin original. Esta forma corresponde a su circulación máxima y a su intensidad mínima. (Baudrillard, 1981, p. 169)

En otras palabras, la seducción se basa en un juego entre individuos donde el factor determinante es la incertidumbre, tanto de que siente el otro como lo que se arriesga en este juego, lo que lleva a un proceso de miedo o rechazo a caer en esta paradoja, pero a su vez ese peligro es lo que lo hace tentador.

#### **d. Dimensión poder**

En el contexto de las relaciones de pareja, se entiende como dimensión de poder a la relación de dominación y subordinación que existen en ellas, lo mismo cuando se refiere a toda clase de relación interpersonal ya sea familiar, social, laboral. Aunque donde más compete desarrollar la definición es en las relaciones románticas y/o de pareja. En principio la perspectiva sobre la dimensión de poder está fundamentada por las palabras de M. Weber el cual señalaba que “el poder supone la probabilidad de imponer la propia voluntad en una relación social, pese a la resistencia que pueda emerger”.

Lo anterior sugiere que, aunque pueda existir cierta resistencia por parte de la persona dominada, la parte dominante tiene más probabilidades de imponerse debido a factores profundamente arraigados en la persona, como las emociones y los roles de género establecidos por la sociedad. Estos factores condicionan la dinámica, llevando a que una parte termine ejerciendo un cierto grado de dominancia sobre la otra. Por ejemplo, en el apartado de las emociones, entre varios autores se hace mención que hay una fuerte relación entre las emociones y el poder, autores como J. Heaney en su texto “Poder y emoción” sostiene que esta relación no ha sido explorada suficientemente por el área sociológica en la cual también agrega que ve esta relación como un nexo compuesto por: “conceptos gemelos, esenciales para cualquier ejercicio de comprensión de la vida social y política. Pese a que son gemelos, han sido separados al nacer y han sido criados por familias diferentes” (Heaney p.59.)

En este sentido una bien podría ser consecuencia de la otra en este caso el autor menciona que en esta relación, las emociones derivan de las relaciones de poder, esto se debe a que la relación de poder que exista entre dos más personas influye en el estado anímico de éstos. Si bien la reflexión teórica sobre la relación entre el poder y las emociones ha sido explorada de cierta manera por algunos clásicos de la sociología, como Simmel, la falta de un esfuerzo interpretativo dirigido a establecer conexiones explícitas entre ambos conceptos ha sido abordada de manera más completa en los últimos años. En su análisis de Marx, plantea cómo este autor sienta las bases para el desarrollo de una sociología de las emociones y la corporalidad en un contexto de conflicto social.

Al hablar del concepto de poder los planteamientos de M. Foucault, uno de los pensadores más influyentes del siglo XX en lo que respecta al análisis del poder. Su trabajo explora cómo el poder se manifiesta y se ejerce en diversos contextos sociales e históricos, transformando las dinámicas de control y la construcción de subjetividades.

Foucault propone una concepción del poder que difiere de la tradicional. No lo ve como una propiedad que posee una clase dominante, sino como una estrategia que se ejerce a través de una red de relaciones. El poder no se localiza en las instituciones o en los aparatos del Estado, sino que es una red de relaciones siempre en movimiento, influenciando y condicionando la conducta de los individuos y grupos. Este enfoque destaca la ubicuidad del poder, que no se limita a las jerarquías visibles, sino que permea todas las capas de la sociedad. Foucault afirma que “el poder no es una institución, ni una estructura, ni una cierta fuerza con la que algunos están dotados: es el nombre que se le da a una situación estratégica compleja en una sociedad dada” (Foucault, 1976).

El poder se manifiesta a través de mecanismos de normalización que transforman a los individuos. No es únicamente represivo; también es productivo, ya que genera saber, verdades y subjetividades. En este sentido, el poder no solo actúa imponiendo límites y sanciones, sino también creando realidades, estableciendo normas y configurando identidades. En las instituciones como las prisiones, las escuelas y los hospitales, el poder disciplina y regula el comportamiento de las personas, moldeando así tanto el cuerpo como el espíritu de los individuos sometidos.

Una crítica central de Foucault es la idea de que el poder se reduce a la represión. En lugar de ver el poder únicamente como una fuerza que censura y prohíbe, Foucault lo describe como algo que produce realidades y formas de ser. “El poder no es solo una fuerza negativa que dice no, sino una fuerza productiva que atraviesa, produce cosas, induce placer, forma saberes, produce discursos” (Foucault, 1977). Esta visión del poder como algo que también es productivo se refleja en su análisis de cómo las instituciones, al imponer normas y regulaciones, crean y moldean identidades y comportamientos.

El trabajo del Grupo de Información sobre las Prisiones (GIP) es un ejemplo de cómo el poder estatal puede ser desafiado al denunciar abusos y promover los derechos humanos. Este grupo, del cual Foucault fue un miembro activo, se dedicó a recoger testimonios y

evidencias sobre las condiciones carcelarias, revelando así la violencia y la inhumanidad inherentes al sistema penitenciario. Estas acciones reflejan la visión de Foucault de que el poder no es invulnerable, sino que está constantemente sujeto a resistencia y transformación. La resistencia al poder no es una simple oposición frontal, sino una práctica cotidiana que desafía y subvierte las normas establecidas.

Una contribución fundamental de Foucault es la relación entre poder, saber y verdad. Él argumenta que no hay relación de poder sin la constitución correlativa de un campo de saber (Foucault, 1980). Esta interconexión significa que el saber no es neutral, sino que está siempre imbricado con relaciones de poder que lo producen y lo sustentan. El saber y el poder se refuerzan mutuamente, creando regímenes de verdad que determinan lo que se considera conocimiento legítimo en una sociedad. Este vínculo es evidente en cómo las ciencias humanas y las disciplinas médicas han configurado normas de conducta y salud que normalizan ciertos comportamientos y patologizan otros. Por ejemplo, la medicina y la psiquiatría han desempeñado un papel crucial en la definición de lo que se considera sano o enfermo, normal o anormal, influenciando así las percepciones sociales y las políticas públicas.

En su conferencia “El sujeto y el poder”, Foucault subraya que el poder no es algo que los individuos poseen, sino una relación que se ejerce. El poder se ejerce solo sobre sujetos libres y solo en la medida en que son libres (Foucault, 1982). Esto significa que el poder implica la capacidad de influir en las acciones de otros, no mediante coerción directa, sino a través de la regulación y el control de posibilidades. El poder actúa sobre las acciones de los individuos, condicionando sus elecciones y comportamientos a través de una serie de normas y prácticas que se internalizan.

Foucault introduce el concepto de “tecnologías del yo”, refiriéndose a los métodos que los individuos utilizan para transformarse a sí mismos en sujetos específicos en respuesta a las relaciones de poder. Estas tecnologías son prácticas cotidianas y rituales que permiten a

los individuos constituir su identidad y subjetividad de acuerdo con las normas sociales y las expectativas de poder. Por ejemplo, prácticas como la confesión en el ámbito religioso, o las terapias en el ámbito psicológico, son formas en las que los individuos trabajan sobre sí mismos, internalizando las normas y regulaciones impuestas por las instituciones.

El análisis del poder en la obra de Michel Foucault revela un enfoque complejo y multifacético que desafía las concepciones tradicionales. Foucault muestra cómo el poder es omnipresente, productivo y en constante transformación, influyendo en la creación de saberes y subjetividades. Su pensamiento ofrece herramientas críticas para examinar las dinámicas de control y resistencia en diversos contextos sociales, destacando la interrelación entre poder, saber y verdad. Al comprender estas dinámicas, se puede apreciar cómo las relaciones de poder configuran la realidad social y la forma en que los individuos pueden resistir y transformar estas estructuras en la vida cotidiana.

## **VI. Resúmenes de Películas**

### **a. Aladdin**

Una familia se encuentra a bordo de un barco, Dalia, el genio y sus dos hijos, una niña y un niño, estos le piden al genio que les cuente una historia. La historia comienza con una cueva con la cara de un león que decía “¡Solo el diamante en bruto podrá entrar! Quienes no lo sean perecerán”.

Luego se muestra a la princesa Jazmín dando pan a los pobres del puesto de un hombre, pero como no lleva dinero, el dueño se molesta, Aladdin para ayudarla, le quita un brazalete y se lo entrega al dueño, pero como Aladdin es un ladrón, hizo parecer que le entregó el brazalete, pero él se quedó con la joya, el dueño al verse burlado por Aladdin, comienzan a perseguirlos, entre los dos sobrepasan todos los obstáculos, llegando al lugar donde vive Aladdin, la princesa no le revela su verdadera identidad, le menciona que su nombre es Dalia y que es la criada de la princesa, cuando regresa al castillo, le pide que le

devuelva su brazalete, este revisa entre sus ropas y no tiene nada, la princesa decepcionada se va.

Más tarde Aladdin descubre que fue su propio mono quien escondió el brazalete, decide devolverlo y burla toda la seguridad del castillo, llega a los aposentos de la que para él es la criada y se lo entrega. A cambio se lleva un adorno de la princesa con la promesa de regresárselo más tarde.

Sin embargo, cuando va a salir del castillo es descubierto por Jafar, el segundo al mando, este lo captura y le revela la verdadera identidad de mujer, la dice que la mujer con la que habló es en realidad la princesa, que su verdadero nombre es Jazmín y que para que él esté con ella, él puede hacerlo rico, “tan rico como para poder impresionar a una princesa”, que lo único que debe hacer es conseguir la lámpara de aceite que está al interior de la cueva, pero que la única regla es que no debe tomar ninguno de los tesoros que vea.

Aladdin entra a la cueva junto con su mono, lo primero que encuentra es una alfombra mágica, la libera y lo segundo que logra ver es la lámpara de aceite, cuando logra alcanzarla, su mono ha tocado un diamante, por lo que la cueva se empieza a desmoronar, pero igualmente Aladdin logra salvar a su mono.

No obstante, queda colgando de una mano de la cueva y en la superficie se encuentra a Jafar le dice que le dé lámpara, pero este le pide que lo salve primero, como Jafar no accede, Aladdin con la desesperación termina pasándole la lámpara, y este en vez de ayudarlo lo lanza al fuego. Sorprendentemente Aladin es salvado por la alfombra mágica. Jafar sale feliz del lugar y cuando quiere sacar su tesoro, descubre que no hay nada, el mono se la ha robado.

Aladdin encerrado en la cueva con su mono y con la alfombra mágica, no sabe cómo salir y accidentalmente frota la lámpara, el genio sale y le dice que le puede conceder tres deseos, su primer deseo fue salir de la cueva, el segundo convertirse en príncipe para poder casarse con la princesa, ya que por ley la princesa solo podía estar con alguien de su mismo estrato social.

Aladdin se va a presentar ante Jazmín como el príncipe Ali, Jafar comienza a sospechar que el príncipe Ali, es en realidad Aladdin, lo descubre y le roba la lámpara, ya que su deseo es dejar de ser el segundo y convertirse en el sultán, cuando Aladdin se da cuenta de que le ha robado la lámpara se dirige al castillo y descubre que Jafar ha liberado al genio y está utilizando al genio para cumplir con sus ambiciones, su primer deseo fue convertirse en sultán, con ese cargo manda a prisión a la princesa y su padre, pero como nadie quiere arrodillarse ante él, pide como segundo deseo ser el mejor mago y manda a Aladdin a los confines de la tierra.

El genio para ayudar a Aladdin, le manda la alfombra mágica y este logra volver a Agrabah, Aladdin trata de convencer a Jafar para que cambie su actuar, pero este es tan soberbio que como tercer deseo pide ser el hombre más poderoso, el genio lo convierte en un genio y le dice que como no tiene amo, debe volver a su lámpara.

Finalmente, Aladdin pide su último deseo, solicita que el genio sea libre, este se convierte en humano, se empareja con Dalia, Aladdin se casa con Jazmín, y esta se convierte en la primera sultana, y posteriormente se ve que el genio era el hombre que le estaba contando su propia historia a sus hijos.

#### **b. La sirenita**

El príncipe Eric se encuentra bordo de un barco y este es azotado por una tormenta, choca con un roquerío por lo que todos deben saltar por la borda para salvarse, sin embargo, cuando el príncipe iba a saltar, divisa que su perro Max está atrapado, se devuelve para rescatarlo, lo logra, pero cuando iba a saltar su cabeza es golpeada por una vela, cae al mar y es rescatado por Ariel.

Ariel lo lleva a la orilla de la playa y mediante una canción le promete que vendrá por él, la situación es observada por Sebastián, el cangrejo que el Rey Tritón había dado la labor de cuidar a su hija, este decide que no se lo comentará al rey debido a que Ariel tiene

prohibido subir a la superficie, sin embargo, debido al comportamiento extraño de Ariel, Sebastián le cuenta que esta estuvo con un humano.

El Rey Tritón enojado, destruye todos los elementos del mundo humano que tenía Ariel con su tridente, luego de esta situación aparece Úrsula, la hermana del Rey Tritón para ofrecerle su ayuda, en primera instancia Ariel la rechaza, pero finalmente termina cediendo.

Úrsula prepara una poción que la convertirá en humana por tres días y antes de que se ponga el sol al tercer día, Ariel debe darle un beso de verdadero amor al príncipe. Si lo hace seguirá siendo humana para siempre, pero si no lo logra volverá a convertirse en sirena y le pertenecerá para siempre. A cambio de esto la sirenita, deberá darle su voz. Sin embargo, Úrsula engañó a Ariel porque a la poción agregó que cuando Ariel estuviera en el mundo de los humanos olvidaría que debía darle un beso de amor verdadero al príncipe. La bruja del mar y la hija de Tritón cierran el trato, Ariel se convierte en humana, es rescatada por un hombre y llevada al castillo, cuando el príncipe la ve, no la reconoce, esta se entristece y no recuerda que debe darle un beso, pero Sebastián, el cangrejo y Scuttle, un ave si lo recuerdan y ayudan a que Ariel pueda darle un beso al príncipe, incluso los llevan a un lugar romántico, bajo la luz de las estrellas estos pasean en bote, mientras los animales les cantan, pero cuando están a punto de darse un beso, las criaturas de la bruja del mar dan vuelta el bote.

Úrsula al ver que Ariel estuvo tan cerca de besar al príncipe, adquiere forma humana y usa su voz para encantar a Eric, este anuncia su compromiso antes la corte, Ariel al ver lo sucedido se entristece, va a llorar al mar, pero llegan Sebastián y Scuttle, le comentan que Eric ha sido embrujado por Úrsula, que la mujer es en realidad la bruja del mar y Ariel decide luchar por el príncipe, va al castillo, le arranca el collar en el cual Úrsula tenía encapsulada su voz, la recupera, pero como no besa al príncipe antes de la puesta de sol, adquiere su verdadera forma: se transforma en una sirena.

La bruja del mar, indignada por la situación la lanza al mar, y le dice que ella le pertenece, en el camino el Rey Tritón le dice que la libere, pero este le dice que no hará,

Tritón le entrega su tridente, a cambio de su hija, esta lo ataca, llega Eric a salvar la situación y entre los dos derrotan a la bruja del mar.

El Rey Tritón acepta que la felicidad de su hija está en la superficie y le concede piernas, el príncipe y Ariel contraen matrimonio y antes de irse el padre de Ariel y la familia marina de esta se despiden de estos, debido a que Eric y Ariel se van de viaje y prometen volver para la próxima luna de coral.

## **VII. Análisis del corpus desde la perspectiva de las dimensiones descritas**

### **1. Aladdin:**

#### **1.1. Dimensión de Género**

*Aladdin* (2019) presenta dinámicas de género que reflejan cómo los personajes se ajustan o desafían las expectativas sociales. Jasmine desafía los roles de género tradicionales. Como princesa, se espera que siga las normas sociales y se case con un príncipe adecuado. Sin embargo, Jasmine muestra una fuerte voluntad de liderazgo y deseo de ser la próxima Sultán, un rol tradicionalmente reservado para los hombres. "Soy más de lo que ves", declara Jasmine, desafiando las expectativas sobre su género y rol.

Jasmine no solo quiere ser escuchada, sino que también quiere gobernar y tomar decisiones por sí misma. Su resistencia a los matrimonios arreglados y su confrontación con Jafar reflejan su lucha por la autonomía. Su asertividad y la capacidad de liderazgo, desafiando así las normas de género de su sociedad.

Aladdin, un ladrón de las calles, asume la identidad de "Príncipe Alí" para ganarse el favor de Jasmine y su familia. Aunque Aladdin intenta asumir un rol de poder y riqueza, pero lo que atrae a Jasmine es su espíritu aventurero, su seguridad, su astucia y carisma evidenciado en su primer acercamiento cuando ella queda involucrada en un robo perpetrado por Aladdín, juntos intentan escapar y este le brinda la confianza de saltar por la cuerda, una experiencia para ella desconocida lo que le abrió los ojos a un mundo nuevo para ella en aquel momento.

En contraste, la relación entre Jasmine y Jafar está marcada por un conflicto de poder. Jafar constantemente intenta controlar y subyugar a Jasmine. La resistencia de Jasmine contra Jafar es una lucha contra la opresión de género. "Te voy a detener, y nada de lo que hagas podrá impedirlo", sostiene Jasmine a Jafar, simbolizando su resistencia contra la opresión patriarcal.

## **1.2. Dimensión afectiva:**

### **Protagonista: Aladdin**

Desde el punto de vista de la afectividad positiva Aladdin, vive apasionadamente la vida, se siente libre, puede hacer lo que él quiere, pero a la vez se siente solo, debido a que como sus padres murieron siendo muy pequeño, tuvo que aprender a sobrevivir acompañado de su mono llamado Abu.

Y considerando la afectividad negativa, es esta misma situación, es decir, el hecho de verse obligado a robar para sobrevivir lo hace sentir inferior a la princesa, él mismo sostiene que: "Es algo triste que un mono sea la figura de autoridad en tu vida" e incluso de la misma manera se lo hacen sentir las personas del pueblo "Fuiste un mendigo al nacer y eso serás al morir y solo tus pulgas te van a llorar", esto provocó en el protagonista una herida afectiva porque él siempre desea ser más "Pillo eso es falso, si miran más de cerca, ven tan solo pobre, no señor ya verán más que hay siempre más de mí".

Esta herida afectiva hace que Aladdin piense que solo puede conseguir sus objetivos aparentando "las personas como yo, no consiguen nada, excepto aparentando". Y las emociones de Aladdin se ven reflejadas de manera interna por Aladdin mediante los cantos que realiza en soledad.

Las emociones son el motor de las acciones, por eso cuando Jafar le propone a Aladdin que entre a la cueva de las maravillas y le traiga un lámpara de aceite este accede ya que este le promete que lo puede convertir en un hombre de otra clase social "Yo te puedo hacer rico, te puedo hacer rico como para impresionar a una princesa". Es el amor que siente

Aladdin por Jasmine el que genera que él acepte el trato, y lo que lo lleva a convertirse en el amo de la lámpara, es decir, el genio.

El primer deseo oficial que pide Aladdin es que el genio lo convierta en un príncipe porque está enamorado de una princesa, pero él no es un príncipe y además la princesa debe ser desposada por uno, además el siente que: “Hubo una conexión” y su nombre es príncipe Alí de Ababwa.

También las emociones se pueden comunicar mediante las miradas, en este caso cuando el príncipe Alí y Jasmine bailaban sus miradas indican interés mutuo, galanteo. Del mismo modo la confianza queda de manifiesto cuando ambos se suben a la alfombra mágica: “- ¿Confías en mí? ¿Qué dijiste? Sí”. Por último, Aladdin decide no utilizar su último deseo para convertirse en príncipe ni para abolir la ley, ya que decide mantenerse tal cual es sobre todo ahora que Jasmine sabe que no es un príncipe.

### **Princesa Jasmine**

Teniendo presente la dimensión afectiva positiva Jasmine es una mujer llena de energía, estudiosa, juiciosa y que ama a su pueblo, sin embargo, desde la afectividad negativa debido a que mataron a su madre, la reina de Ágrabah, su padre, el rey no la deja salir del palacio, por lo que sale escondida del rey y sin la protección necesaria, y es en una de estas salidas al pueblo en donde conoce a Aladdin.

Ahora bien, las emociones dentro de la afectividad negativa de Jasmine, aunque ella desea ser la sultana de su reino y se ha preparado para ello, su padre no concibe esta situación ya que nunca una mujer ha accedido al cargo de sultana, por lo que su padre desea casarla pronto debido a que posee una edad avanzada y desea dejar protegida tanto a su hija como a su pueblo antes de morir.

Por un lado, se puede visualizar la emoción como un factor motivante para actuar, cuando la princesa se queda esperando en el balcón a que Aladdin le devuelva un accesorio que ella utiliza para su cabello hasta altas horas de la noche.

## **El Genio**

La afectividad positiva se refleja en el optimismo, la humanidad que tiene el genio ante la vida, al ser liberado por Aladdin, lo primero que hace es explicar mediante canciones que puede pedir tres deseos para ello utiliza diferentes disfraces y baila. Además le cuenta a Aladdin que su trauma, afectividad negativa es que vive en una lámpara y a cada lado que mire solo hay latón y que paradójicamente él puede cumplir los deseos de todos, pero no puede liberarse a sí mismo de la lámpara, y que para que ello ocurra uno de los dueños de la lámpara debe utilizar uno de sus deseos para liberarlo.

La emoción que mueve al genio es la compasión, gracias a este valor es que salva a Aladdin de morir ahogado en el mar, debido a que Jafar lo lanza por la ventana amarrado a una silla solo para comprobar si es realmente Aladdin o no, pese a que Aladdin no pronuncia las palabras mágicas “Yo deseo...” él igualmente lo salva.

### **1.3. Dimensión erótica**

El erotismo de los corazones hace referencia a que los enamorados hacen todo lo posible por estar juntos ya que eso es lo que les da placer Jasmine “Callar no será mi vida” Aladdin burla la seguridad del Castillo para poder conversar con la princesa y entregarle el brazalete que Abu se había robado, por su parte la princesa espera pacientemente la llegada de Aladdin al Castillo ya que este le había prometido que iría a devolverle un adorno que está usaba en su cabello, también esta manifestación del deseo de estar juntos, se encarna en el deseo que solicita el protagonista al genio, el cual es que lo convierta en príncipe no por la riqueza, sino que lo hace para poder casarse con la princesa, ya que por la diferencia de clases sociales Aladdin no podía casarse con Jazmine, e igualmente se visualiza este deseo en el baile real en el cual Aladdin (príncipe Alí) seduce a la princesa con sus pasos de baile guiados por la magia que posee el genio acompañándolos de una seductora mirada y su sonrisa.

También se encuentra presente la seducción cuando Aladdin le da la mano a la princesa para que se suba a la alfombra mágica con él, la cercanía de sus cuerpos al compartir ese espacio "Yo te quiero enseñar este mundo espléndido, ven princesa y deja a tu corazón soñar".

Finalmente, el proceso de seducción termina cuando el padre de Jazmín la convierte en sultana, la autoridad máxima, lo que le permite ir en busca de Aladdin, ya que no es necesario que ella se despose con un rey, porque ahora ella es la que puede decidir con quien comprometerse, en este momento culmina la seducción debido a que en frente de todo el pueblo, la princesa lo besa, terminando con la incertidumbre.

#### **1.4. Dimensión de Poder:**

Las relaciones de poder y subordinación se manifiestan de distintas formas, evolucionando a lo largo de la historia. Aladdin, siendo un joven de la calle, se encuentra en una posición social distinta con Jasmine, la princesa de Agrabah. Aladdin dice: "Solo soy un diamante en bruto", reflejando su baja posición social. En contraste, Jasmine tiene privilegios y acceso a recursos que Aladdin no posee, y debe valerse de robos y su astucia para sobrevivir.

A medida que la historia avanza, Aladdin obtiene el genio y utiliza sus deseos para intentar elevar su estatus social tomando una falsa identidad como el "Príncipe Alí" por otro lado Jasmine, aunque en una posición privilegiada, también enfrenta restricciones debido a su género y las expectativas sociales. Su lucha por ser escuchada y respetada como líder es evidente como en aquella escena donde es mandada a callar y declara "No seré silenciada, no más",

Jafar, como el visir real, tiene un estatus elevado solo por debajo del sultán. Utiliza su posición de confianza para manipular al sultán y ejercer su influencia. Jafar sostiene que: "El poder no debe ser pedido, debe ser tomado", reflejando su visión del poder. Ve a Aladdin como una amenaza y utiliza distintos trucos y engaños para deshacerse de él y así obtener

el control sobre el genio y Agrabah. La magia, otro elemento de poder, es usada por Jafar para imponer su voluntad, aunque finalmente se vuelve autodestructiva.

En la película, el poder no está solamente en las instituciones, sino también en las relaciones interpersonales. Por ejemplo, el poder del genio es un recurso que varios personajes intentan controlar. Sin embargo, la verdadera transformación ocurre cuando los personajes desafían las normas establecidas. Jasmine, buscando ser Sultana pese a que la tradición impedía que como mujer reinara sin un rey

## **2. La Sirenita**

### **2.1. Dimensión de Género:**

En La Sirenita hay que tomar en cuenta cómo los personajes principales y sus dinámicas narrativas reflejan, desafían o reafirman las expectativas de género, en este caso específicamente la figura de los protagonistas los que en esta película son Ariel y Eric además de la figura antagónica de la historia Úrsula y como tanto protagonistas como antagonista se ven influenciado por su medio y los personajes con los que interactúan.

Ariel, es una joven sirena que sueña con vivir en el mundo de los humanos. Desde el principio, Ariel desafía las expectativas tradicionales de su entorno, donde se espera que las sirenas sigan ciertas normas y roles establecidos para complicar aún más su situación ella posee un rol social importante como princesa hija de Tritón soberano de los mares por lo que estas expectativas son más demandantes en su caso.

De esta manera lo que Ariel busca es empoderarse y tomar las riendas de su propio destino, lo que la lleva a la decisión de dejar su hogar y renunciar a su voz para obtener piernas humanas, su sacrificio está motivado por su amor hacia el Príncipe Eric, el cual de igual manera es un miembro de la realeza, pero en este caso un príncipe humano, que a su vez se caracteriza por ser sensible y su atracción por el espíritu independiente de la protagonista, por ejemplo en la película Eric le declara a Ariel: "Eres diferente a cualquier otra persona que haya conocido. Tu espíritu y valentía son inspiradores."

Tanto el estatus social y su condición de princesa ejercía una presión y le imponía a Ariel ciertas normas y expectativas y aquel que ejercía mayor presión por que se sigan aquellas normas era el rey Tritón, padre de Ariel, esto a través de su constante y oposición a los deseos de Ariel de vivir entre los humanos refleja un intento de mantener el control y la seguridad de su hija dentro de las expectativas de género y las reglas de su sociedad. A lo largo de los acontecimientos, Tritón debe aprender a aceptar la autonomía de Ariel y reconocer su derecho a tomar sus propias decisiones.

El rol antagónico lo ocupa el personaje de Úrsula, en ella se logra observar que es una figura femenina de poder, su manipulación de Ariel como se destaca durante su canción Pobres almas en desgracia durante la cual ejerce presión psicológica para que la protagonista caiga en su trampa Como quieras, olvida el mundo de arriba, vuelve con tu papi y no vuelvas a desobedecer “¡Ariel! Pobre alma en desgracia ¿Qué harás? Piensa ya No me queda mucho tiempo Ocupada voy a estar Solamente es tu voz”.

Su ambición personal y su caracterización como una mujer con gran poder y ambición, utilizando su inteligencia y habilidades para lograr sus objetivos a la vez que manipula, engaña y traiciona a los personajes sin importar quien sea para lograr lo que desea.

## **2.2. Dimensión afectiva:**

### **Protagonista: Príncipe Eric**

Con relación a la afectividad positiva el príncipe Eric es un apasionado de la vida, le gusta viajar en barco, conocer distintos lugares del mundo, y de sus expediciones trae diversas cosas como; conchas de mar, estatuas, libros, etc. Lo que lo impulsa a viajar es poder contactar diversas culturas para que el reino pueda avanzar, mejorar la salud de su pueblo, y alcanzar la tecnología que se desarrollaba en la época para que no se queden en el pasado. Además, ama a su mascota Max, motivo por el que se devuelve para rescatarlo cuando el barco se comienza a incendiar y todos los tripulantes deben saltar para acudir a un bote. Igualmente se siente obsesionado por encontrar a Ariel quien fue la que lo salvó el día del incendio.

Desde el ángulo de la afectividad negativa Eric queda impresionado con Ariel, esto perjudicial para él porque deja todas sus labores como futuro rey por encontrarla, aún herido da órdenes para que busquen a la muchacha que lo salvó de la muerte, lo que genera todo un conflicto familiar, su madre está en contra de que busque a la joven que lo salvó debido a que cree que esta no existe “No seguirás buscando chicas que no existen”.

Por último, la emoción que moviliza a Eric es la pasión, pese a descubrir que Ariel es una sirena, él sigue deseando estar con ella, se enfrenta a la Bruja de mar y a sus criaturas.

### **Sirenita**

Considerando la dimensión afectiva positiva la Sirenita Ariel, es una joven curiosa que le gusta ir a ver los barcos que se han hundido en el mar y coleccionar diferentes objetos utilizados por los humanos como tenedores, estatuas, utensilios, espejos, entre otros.

Siente una gran fascinación por ir a la superficie y conocer a los humanos, pero su padre se lo tiene prohibido desde que su esposa, la madre de Ariel falleció a manos de un humano y es por esa razón que le dice que “Los humanos son muy salvajes”, y ella desea caminar “yo quiero ver una bella danza y caminar con (¿cómo se llaman?) los pies, solo nadar no es original”

En cuanto a la dimensión afectiva negativa Ariel se siente incomprendida, siente que su padre no la entiende, que no quiere escucharla, y que ella tiene una visión distinta a la de él: “Nunca quiere escucharme, no puedo ser igual que él, no puedo hacer ver las cosas como él lo hace y que no cree que un mundo que ofrece tantas maravillas sea tan malo”

Como a Ariel le prohíben poder conocer el exterior, ella más se empecina en saber sobre el mundo exterior, ansias que al principio se calman leyendo uno de los libros que rescató de uno de los barcos en donde hablan del fuego, de quemar y que ella no entiende a lo que se refiere, teniendo un espacio en el mar exclusivo para guardar los artefactos humanos que encuentra, al principio esto calma sus ansias, pero luego desea ir más allá, conocer efectivamente este mundo.

Estas emociones se pueden constatar en las canciones que entona en su soledad acompañada de Sebastián: “¿Por qué no tener un par de piernas? Y salir a pasear a pie y poder ir a descubrir que siento al estar ante el sol, no tiene fin, quiero saber más, mucho más... ¿Qué debo dar para vivir fuera del agua? ¿Qué hay que pagar para un día completo estar?”

Su fascinación es tal que cuando ve las luces que se reflejan en el mar producto de que un barco se está quemando acude al lugar para salvar a príncipe Eric, lo rescata, lo deja a la orilla de la playa, le canta que le encantaría quedarse con él “Quiero que sepas que bien estarás, quisiera poder quedarme a tu lado, me gustaría tanto verte feliz y disfrutar bajo el sol, tu compañía sin condición, yo volveré, ya lo verás por ti vendré”. Es esta emoción la que la impulsa a aceptar el contrato con la Bruja del mar, pese a sentir que no es lo correcto, ya que antes de aceptarlo Ariel responde “Esto no está bien”.

Cuando Ariel acepta el contrato, se siente feliz de estar cerca del príncipe, pero cuando Úrsula seduce al príncipe y este anuncia ante la corte su compromiso. Ariel devastada siente que renunciar a toda su vida por él no valió la pena, se siente igual que en el principio.

### **Úrsula**

La afectividad negativa Úrsula, la Bruja del mar quiere vengarse de su hermano el Rey de los siete mares, Tritón porque fue desterrada del reino, y porque sus padres hacían diferencias entre ellos “Siempre le daban lo que querían, en cambio ¿yo qué? Nada” y quiere tener el poder absoluto, convirtiéndose en la reina del mar, esto provoca que ella use a su sobrina Ariel para iniciar su escarmiento “Te he observado desde hace mucho tiempo linda, lo que realmente quieres es ser parte del mundo de la superficie, siempre ha traído tu curiosidad y ahora atrajo tu corazón”.

La Bruja del mar usa su magia para concretar sus deseos maléficos “Por fortuna yo conozco algo de magia, un talento que siempre poseí y últimamente lo uso en favor de miserables que sufren depresión. Pobres almas en desgracia, que sufren necesidad”. Le ofrece a Sirenita un trato, el contrato es que consiste en que la convertirá en humana por tres

días y antes de que se ponga el sol el tercer día, ella debe darle un beso al príncipe, uno de amor verdadero, de lo contrario, si no lo logra volverá a convertirse en sirena y le pertenecerá a ella, la Bruja del mar. Además, no podrá respirar bajo el agua ni su canto de Sirena.

Como Ariel no logra darle un beso de amor verdadero al príncipe, Úrsula la lleva de vuelta al mar y a cambio le pide al Rey Tritón que le entregue su poder, el tridente y que ella a cambio liberará a su hija.

### **2.3. Dimensión erótica**

Su deseo de estar juntos el erotismo de los corazones, ocurre en el primer acercamiento entre el príncipe Eric y la Sirenita, cuando esta lo salva, Eric solo ve la silueta de ella, el rostro de Ariel se desdibuja, es difuso, esta le canta, le promete que volverá, lo mira detalladamente, le acaricia el rostro con sus manos y a continuación vuelve al mar.

El segundo encuentro ocurre en el palacio, luego de que Ariel, hace un trato con su tía Úrsula, en el cual le cede su voz , a cambio de que esta convierta su cola de sirena en piernas, con forma humana la sirenita es llevada al palacio real en donde Eric la ve por primera vez con forma humana, pero este no la reconoce, ya que lo único que recordaba con exactitud era su voz, como Ariel estaba muda, no fue capaz de reconocerla, el tercer encuentro se produce cuando Ariel entra a la habitación en donde Eric guarda los tesoros que ha adquirido a lo largo de sus expediciones, se miran el uno al otro, se sonríen, pero no intercambian palabras ya que Ariel no puede hablar, sin embargo el príncipe trata de comunicarse con ella en todo momento.

Al día siguiente salen de paseo en carruaje, su romance sigue manteniéndose en una ilusión, incluso el príncipe ha olvidado que estaba buscando a la chica que lo salvó (él no sabe que esa mujer es Ariel). Eric la sigue a todas partes, bailan juntos, y sus miradas se cruzan constantemente.

Al anochecer van a navegar en bote, Eric es quien rema, sus manos se rozan al comenzar a remar juntos, contemplan el cielo nocturno se recuestan, él constantemente le

sonríe, él intenta adivinar su nombre, y ella con su dedo índice le ayuda a pronunciar la palabra Ariel, a Eric le cae agua en su cara y ella nuevamente le acaricia el rostro con sus manos.

En contraposición a esto, el príncipe confundido “Me siento extraño”, cuando fue al mar, vio a Úrsula convertida en una mujer joven, atraído por su voz, que es la de Ariel, quedó encantado con ella, luego descubre que Ariel fue la que lo salvó y cuando se iba a besar con el príncipe, estando cerca el uno del otro, a centímetros Ariel recupera su cola y es raptada por la Bruja del mar.

Eric y Ariel se siguen amando y la brecha que los separa es que ambos son de mundos diferentes, uno pertenece a la Tierra y otro al Mar. La seducción culmina cuando el Rey acepta que Ariel pertenezca al mundo de los humanos concediéndole piernas, los protagonistas se abrazan, besan y luego contraen matrimonio, aboliendo la separación entre ambos mundos.

#### **2.4. Dimensión de poder:**

Bajo los parámetros de la dimensión de poder existen varias relaciones de dominación y subordinación, cómo se manifiesta el poder entre los personajes y las dinámicas que influyen en estas relaciones en el caso de la protagonista Ariel, esta se encuentra en una posición de subordinación dentro de su entorno submarino, bajo el control de su padre, el Rey Tritón. Su deseo de explorar el mundo humano y su desafío a las normas establecidas por su padre como forma de resistencia y una lucha por su autonomía como en la escena en que Ariel desafía a Tritón diciendo: "No puedes controlar mi vida. ¡Quiero ser parte de ese mundo!" Esta confrontación directa es un acto de resistencia contra la autoridad de su padre.

La transacción de Ariel con Úrsula, donde sacrifica su voz por piernas humanas, Ariel ejerce su poder de elección, pero también queda temporalmente subordinada a Úrsula, quien utiliza esta oportunidad para intentar consolidar su propio poder. Ariel por el contrario lo que busca es liberarse de las restricciones impuestas por su entorno y su padre ya que su más grande deseo es experimentar y vivir en el mundo humano.

En contraposición a estos deseos se encuentra el rey Tritón el cual es la autoridad máxima del mar y ejerce su poder sobre Ariel e insiste en que siga las normas y expectativas de su sociedad explícitamente le declara a Ariel "Mientras yo sea tu padre, seguirás mis reglas". Sin embargo, a lo largo de la película. El viaje de Tritón va desde una posición de control autoritario hasta el reconocimiento de la autonomía de Ariel esto "He sido un tonto al no ver lo fuerte y valiente que eres. Ve, Ariel, vive tu vida."

Úrsula por su parte como antagonista manifiesta la búsqueda del poder sin importar la forma, estando dispuesta a todo por conseguirlo, llegando a usar a su favor su magia para la manipulación y coacción del resto de personajes, Úrsula como la villana, ejerce un poder manipulador y coercitivo sobre Ariel. Al ofrecerle la oportunidad de vivir como humana a cambio de su voz para lograr sus propios fines, esto es, quitarle el poder a su hermano y convertirse en la reina del Mar.

### **VIII. Conclusiones**

Con relación a las representaciones del amor romántico en el universo cinematográfico de Disney de *Aladdin* (2019) y *La Sirenita* (2023) los resultados de las categorías apuntan a que:

Dimensión de género: *Aladdin* (2019) según Gómez y Hurtado (2022) el género es una construcción social que depende de la cultura e involucra un espacio y tiempo específicos. En el caso de *Aladdin* esto se corresponde ya que en la película se aprecia cómo la sociedad influye en los personajes condicionándolos a ciertos parámetros de comportamiento y de roles en relación con su género.

Por una parte la princesa Jasmine rompe con estos esquemas al querer ocupar el puesto de Sultana (autoridad monárquica superior en la cultura árabe) cargo que le era negado debido a que solo existía el de Sultán, por lo tanto solo por el hecho de ser mujer jamás podría acceder a ser la autoridad máxima.

Sin embargo, ella se negaba a que esto siempre fuera así, lo que la llevaba siempre a tener diversas confrontaciones tanto con su padre como con Jafar, el segundo al mando, ya que ella pese a que ello nunca se había visto ella desde pequeña se había preparado estudiando diversos mapas y viendo gobernar a su padre para algún día convertirse en Sultana.

Por otra parte, Aladdin a pesar de ser el enamorado de Jasmine y cumplir con la condición de ser hombre (sociedad heteronormada) este no es lo que se espera para una princesa ya que no es un príncipe, además pertenece al pueblo, es un embaucador y un mentiroso cualidades que socialmente no lo convierten en una persona digna para la princesa.

Jafar cumple con el rol de perpetrador de los estigmas y roles de género predominantes en la sociedad en que los personajes se desenvuelven, en repetidas ocasiones el personaje impone principalmente en Jasmine aquellas creencias que tiene arraigado como en la ocasión en que tras una discusión él declara “Aprenderás a callar” lo que deja en claro cómo el visir está sumergido en la corriente de pensamiento de su sociedad.

Y en *La Sirenita* (2023), Ariel al ser la hija menor de Tritón, el Rey del mar. Se esperaba que siguiera el comportamiento de sus hermanas, y se acoplara a las normas. Sin embargo, Ariel pese a poder hacer lo que ella quisiera dentro de las profundidades del mar, ella se enamora de un humano, lo que estaba en contra de las reglas impuestas, debido a que el reino del mar y el mundo humano, eran incongruentes, estaban enemistados, por lo tanto Ariel estaba actuando contra el sistema al establecer contacto con el príncipe Eric, rescatándolo del naufragio y estableciendo un trato con la bruja del mar para permanecer en el mundo de los humanos.

El personaje del príncipe Eric está sometido a su rol de género, pese a que esto se contraponga a sus aspiraciones personales, prefiere disfrutar las pocas instancias de libertad mientras mantiene contenta a su madre al cumplir con sus deberes. Y la fuerza opositora es Úrsula, la antítesis de Ariel, pues ambas sufrieron el mismo condicionamiento, la diferencia

radica en el modo de enfrentarlo mientras Ariel busca convencer a su padre para poder hacer lo que ella desea. Úrsula utiliza toda clase de artimañas para derribar esas barreras como lo es; la manipulación que ejerce sobre Ariel para que firme el contrato y el uso malicioso de su magia.

Dimensión afectiva: Watson, Clark y Tellegen (1988) sostienen que el ser humano posee dos tipos de afectividad: positiva y negativa. Considerando la afectividad positiva Aladdin es un personaje sin ataduras, alegre y apasionado, pero desde la afectividad negativa este se siente inferior al resto debido a que su vida es guiada por su mono Abu, todos lo miran como solamente como un “pillo” porque siempre para poder sobrevivir buscaba la manera de robar.

Jasmine a su vez es enérgica como Aladdin, lucha por sus ideales, pero en los rasgos de afectividad negativa se pueden constatar las secuelas de la sobreprotección de su padre, reflejado en sus actitudes desafiantes, saliendo a escondidas de su padre y manteniendo una relación a escondidas con Aladdin. Y por su lado el genio, quien se caracteriza por su optimismo y compasión hacia las personas salvando a Aladdin de la muerte, y guiándolo con sus consejos, por último, su trauma es que aunque pueda cumplir los deseos de todos, no puede cumplir su propio deseo: Ser libre.

Finalmente sus emociones se pueden reflejar a través de las miradas que intercambia con la princesa, las canciones que entona para sí mismo y su deseo de ser un príncipe para ser digno de la princesa Jasmine.

En *La Sirenita* (2023) Ariel es una joven curiosa, le gusta aprender sobre diferentes temas, pero desde la afectividad negativa se siente incomprendida por todos, principalmente por su padre, pues ella no cree que el mundo de la superficie sea malo.

El príncipe Eric al igual que Ariel es curioso, colecciona toda clase de elementos del mundo marino y su AN es que Eric queda tan embelesado por Ariel que incluso deja todas las labores concernientes a su reino para encontrarla. Por último, Úrsula desde la AN es un personaje deseoso de venganza que no tiene escrúpulos para lograr sus objetivos.

Dimensión erótica: Está relacionado directamente con Eros, Pérez (2015) se refiere al erotismo de los corazones como un deseo que va más allá de lo físico, se traduce como el deseo ferviente de estar unidos.

En *Aladdin* (2019) esto se aprecia en el deseo que pide al genio, tras estar unos breves momentos con Jasmine, el cual es que lo convierta en un príncipe para poder estar con ella y la trata de deslumbrar con diferentes pasos de baile. Jasmine manifiesta su confianza en Aladdin pese a conocer su fama al esperar pacientemente a que acuda al encuentro que tenían planeado.

En *La Sirenita* (2023) se puede observar cuando ambos luchan por reencontrarse el uno con el otro. Ariel busca constantemente estar nuevamente con el príncipe Eric, y Eric, también se encuentra buscándola incluso hace que todo el reino se movilice con ese fin.

Además, pese a que Úrsula usurpó el rol de Ariel haciéndose pasar como la salvadora del príncipe, y aunque esta se encontraba incomunicada por no tener su voz, igualmente luchó por el príncipe acudiendo al baile real en donde él anunciaría su matrimonio con la que él creía era su salvadora pues la atracción que él sintió por Úrsula fue más contundente que el deseo de estar con Ariel. Sin embargo, al conocer la verdad sus ansias de estar con Ariel se reavivan y hacen que este esté dispuesto a enfrentarse a todos los obstáculos que los separan demostrando por fin la determinación de buscar aquello que desea, sin importar los deseos de su madre.

Dimensión de poder: En *Aladdin* (2019) Jasmine es perteneciente a un estatus alto, caso contrario de Aladdin lo que lleva a ser un personaje que al no cumplir con las expectativas sociales de un hombre proveedor es menospreciado por ser pobre, no tener riquezas y que para encajar en lo que se espera de él y ser aceptado intenta aparentar una identidad falsa que le permita poder estar al lado de su amada. La fuerza antagónica a la que se enfrentan los protagonistas es Jafar el cual ejerce dos formas de poder: el político como segundo al mando del reino y por otro, el uso de su magia recurso que le facilita la manipulación y la imposición de su voluntad por sobre el resto. El genio es la forma de poder

más imponente de todas ya que todos los personajes buscan obtenerlo para conseguir sus ambiciones.

En *la Sirenita* (2023) el poder está encarnado en relaciones de dominancia y subordinación como es el caso de Ariel, la cual ejerce su poder de poder tomar sus propias decisiones, pero a costa de su libertad, quedando en riesgo de quedar a merced de la voluntad de Úrsula, personaje que utiliza su magia y engaños como herramientas para hacerse con el poder que busca quitarle a Tritón, el cual personifica el poder patriarcal pudiéndose observar en como busca someter a la obediencia absoluta a todas sus hijas, justificando aquello con su intención de querer protegerlas.

Es evidente que la representación mediática del amor romántico en el universo de Disney son un elemento de estudio de gran relevancia ya que son un producto mediático que cuenta con una fuerte capacidad de promover una idealización de lo que es el amor romántico, el cual influye en su público objetivo, principalmente niños y adolescentes que visualizan aquel contenido con el que se sienten representados, es por ello que a través de la identificación, caracterización y comparación de los rasgos del amor romántico presentes en los filmes seleccionados se puede establecer una representación de cómo es percibido el amor romántico en la sociedad.

La respuesta a la pregunta de investigación: ¿Cuáles son las representaciones del amor romántico en las películas del universo cinematográfico de Disney? Según las cuatro dimensiones estudiadas las representaciones del amor romántico presentes en las películas de Disney están principalmente compuestas por personajes que están predispuestos a comportarse en concordancia con los estereotipos sociales, generando que hombres y mujeres reaccionen de forma distinta al amor romántico. Obteniéndose que las mujeres; Jasmine y Ariel se presenten como figuras más afectivas con relación a los hombres; Aladdin y Eric quienes muchas veces reprimen sus sentimientos para mantener las apariencias sobre todo en las primeras etapas de seducción.

En una de las escenas *Aladdin* (2019) cuando está conquistando a Jasmine mediante el baile utilizando la identidad del príncipe Alí, se preocupa de no mostrarse tan interesado, pese a estar muy enamorado, debido a sus prejuicios internos lo que lo hacen temer al rechazo y tratar de mantenerse distante para mantener el interés en el juego de seducción. Al contrario de Jasmine, quien desde un inicio no siente miedo, ni vergüenza de expresar sus emociones.

Paralelamente en *La Sirenita* (2023) cuando Eric está conociendo a Ariel, se siente muy atraído hacia a ella, y aunque siente deseos de acercarse, los reprime porque él cree estar enamorado de la chica que lo salvó (él no sabe que Ariel quien lo rescata). Además, Eric demuestra ser un personaje más pasivo en comparación a Ariel que sí es capaz de alzarse y rebelarse cuando se siente oprimida ante una figura familiar de autoridad.

En relación con la dimensión de poder, esta no está directamente relacionada con las parejas que representan el amor romántico, pero sí influye en el trasfondo de los personajes y sus motivaciones simultáneamente es un factor de opresión y de obstáculo para que los personajes puedan concretar su relación.

En definitiva los resultados apuntan a que las representaciones del amor romántico en los filmes seleccionados y bajo los parámetros de las cuatro dimensiones de análisis establecidas previamente se puede constatar que:

-Dimensión de Género: Tanto en *Aladdin* (2019) como en *La Sirenita* (2023) las construcciones sociales de género desempeñan un papel fundamental en la vida y las decisiones de los personajes lo que evidencia la influencia dada por las diferencias biológicas establecidas al nacer debido al sexo. Por ejemplo: Jasmine está condicionada sólo por ser mujer por no poder ser la autoridad máxima, pues es el sultán el encargado de tomar las decisiones, e incluso no solo tiene que obedecer a su padre, sino que también al visir, situación que no habría ocurrido si Jasmine hubiera sido hombre.

Asimismo en *La Sirenita* (2023), Tritón tiene más beneficios que su hermana Úrsula por ser hombre, porque se esperaba que él fuera el rey del mar, Úrsula por el hecho de ser

mujer, no iba a convertirse en la reina del mar mientras existiera su hermano, razón por la cual al tomar el tridente (señal de poder) intenta matar a su hermano. Además, Tritón solo por el hecho de ser hombre, estaba destinado a ser el rey del mar razón por la que sus padres se preocupaban más de él debido a que el cargo que debía ocupar en un futuro.

Ariel su hija al ser la menor, era la más cuidada tanto por sus hermanas como por su padre, ya que estos asumen que por estar en el periodo de adolescencia era la más frágil y la más rebelde. En ambas historias se manifiesta que las normas de género, construidas socialmente y perpetradas por esta misma, condicionan y limitan a los personajes, pero a su vez esto impulsa a que estos se motiven a desafiarlas.

Dimensión Afectiva: Se aprecia que los personajes estudiados poseen AP y AN, en consecuencia la potencia de una u otra los lleva a realizar o no determinadas acciones. Los personajes actúan en respuesta a heridas personales Jasmine y de Ariel son rebeldes debido a que son oprimidas tanto por sobreprotección, como por menosprecio de sus capacidades de autonomía y en el caso de Úrsula, esta actúa guiada por el egoísmo y la envidia que siente hacia su hermano.

Dimensión Erótica: En los films las parejas estudiadas luchan por estar uno junto al otro, siendo separados por la diferencias de mundos sociales (diferentes estatus en el caso de Aladdin y Jasmine) y en la situación de Eric y Ariel luchan porque están en diferentes mundo físicos, Ariel pertenece al Mar y Eric a la tierra.

Aladdin es el que más batalla para estar junto a Jasmine, le devuelve el brazalete que le robó Abu, y trata de explicarle que él no quiso robarle, para tener una buena imagen frente a ella. También pide al genio que lo convierta en príncipe para estar con la princesa, trata de protegerla de Jafar, revelándole que este es un traidor y Jasmine, igualmente trata de luchar por él, pero esta lucha no se ve tan explícitamente como lo hace Aladdin, dado que lo que ella más hace es esperarlo, pensar en él, ansiar estar juntos, más que realizar acciones que le permitan concretar estar a su lado.

En *La Sirenita* (2023) esta búsqueda de los corazones es más evidente debido a que Ariel piensa de forma reiterada la forma de volver a la superficie y Eric hace lo mismo, trata de encontrarla utilizando todo su poder para lograrlo. Igualmente remitiendo a la historia de Narciso la cual explica que la seducción está en aquel juego implícito de la ilusión, un decirse, sin expresarlo literalmente, Ariel es el Narciso de Eric, y a su vez Eric es el Narciso de Ariel. Significando con ello que se enamoran el uno del otro porque, son el reflejo, Ariel está obsesionada con la superficie, el mundo humano, todo lo que hay en él despierta su interés desde las personas hasta elementos tan básicos como el fuego e incluso los accesorios que las personas utilizan, simultáneamente Eric también está obsesionado con un mundo, que no es su mundo, es “debajo del mar”, lugar donde pertenece Ariel.

Poder: En los casos estudiados el poder se manifiesta a través de relaciones de dominancia, estatus y control aunque es evidente que los personajes lo experimentan y aplican de maneras diversas. En el filme de *Aladdin* (2019) el poder está estrechamente vinculado al aspecto social y económico, Jasmine es miembro de la realeza poseyendo un estatus alto poder económico y político, lo que es opuesto a lo que vive Aladdin. Este desequilibrio hace que en primera instancia Aladdin sea visto infravalorado por los personajes alrededor de la joven, como Jafar que ostenta tanto poder político como mágico, la excepción a todo esto es el poder personificado por el genio que es una forma pura de poder que trasciende todo lo establecido.

Por otro lado, en *La Sirenita* (2023) el poder se presenta a través de las relaciones de dominancia y subordinación, como Ariel que a pesar de su estatus de princesa se encuentra sometida a su padre y a las normas que él le impone. En su búsqueda de ser libre termina en riesgo de quedar sometida a Úrsula, esto constituye una demostración de cómo el poder se entrelaza con el estatus, la magia y la manipulación, lo que lleva a los personajes a buscarlo como Jafar o Aladdin, o a resistirlo como Ariel y Jasmine. En síntesis el poder es una fuerza de opresión, pero también un medio para buscar la libertad o cumplir con las ambiciones.

Los puntos débiles de los resultados de la investigación es que:

-El hombre sigue monopolizando el poder siendo solo accesible para ellos ocupar grandes cargos sociales como el de Rey, Sultán y Visir. Igualmente son ellos quienes dirigen la vida de las mujeres, Jasmine pudo cumplir su sueño de ser sultana gracias a que su padre le dio el cargo, y Ariel pudo estar con Eric ya que el Rey Tritón no solo la autorizó a vivir en la superficie sino que también le concedió piernas.

-La felicidad se alcanza al lado de un otro, Ariel no es feliz en el fondo del mar no porque tenga una mala relación con su padre o con sus hermanas, ni porque no le guste vivir en el mar, sino porque no está al lado de la persona que ama, lo que la convierte en una sirena infeliz, encontrando su felicidad solamente al lado de Eric, aunque ello signifique que no verá a su padre ni a sus hermanas hasta la próxima Luna del Coral.

A raíz de los resultados se establecieron los siguientes puntos a favor:

-En primer lugar, las representaciones de los personajes femeninos se aprecian no como simples adornos, objetos de deseo o de salvación, como se acostumbra comúnmente en los productos mediáticos sino que se caracteriza a las protagonistas como mujeres que a pesar de seguir siendo oprimidas, buscan imponer sus deseos y añoranzas, luchan por ellas mismas y no esperando que la solución a sus problemáticas llegue de manera inesperada, esto no impide que puedan escoger un compañero de vida que comparta sus ideas y establecerse en una relación de apoyo mutuo. Jasmine ejemplifica este punto al ser un personaje que intenta romper las tradiciones patriarcales que no le permiten acceder a gobernar y aunque llega Aladdin a su vida nunca se limitó a esperar que él llegara a arreglar sus problemas.

-La represión del círculo familiar y social es un tema que durante el estudio de los resultados se repitió en ambos casos, lo que lo convierte en un aspecto positivo es que este tópico es fácilmente aplicable a la realidad permitiendo entablar un sentimiento de empatía con la situaciones que viven los personajes como Ariel, siendo controlada por su padre, que por su obsesión de protegerla delimitó sus libertades y la privó de experiencias que pudieron enriquecerla.

- El deseo de cambio o de lucha fue igualmente un aspecto compartido en las muestras cinematográficas, lo cual se aprecia como un factor que intenta incentivar en los espectadores la moraleja de que las personas deben tomar una actitud más activa ante la vida y no dejar que lo que los limita y los incomoda interfiera con lo que desean.

Los resultados se vieron condicionados debido a que para el análisis solo se utilizaron dos filmes *Aladdin* (2019) y *La Sirenita* (2023), las que si bien tienen cuatro años de diferencia poseen el mismo de tipo de narración: unos jóvenes que se enamoran, luchan por su amor, amor que debe sobrepasar varias barreras: sociales, familiares y hasta deben derribar la magia para poder estar juntos. *Aladdin* y *Jasmine* se enfrentan al visir y *Ariel* y *Eric* luchan contra la Bruja del mar.

Y con respecto a los resultados inesperados, uno de ellos fue que por lo general en las películas de Disney el fin último del amor romántico es el matrimonio, momento que en *La Sirenita* (2023) si ocurre, puesto que al finalizar el film *Eric* y *Ariel* contraen matrimonio. Por el contrario, en *Aladdin* (2023) la pareja protagónica no se casa, lo único que simboliza su amor es un beso al culminar la película.

Adicionalmente, frente a los trabajos anteriores esta investigación apunta a analizar las representaciones del amor romántico heteronormado utilizando para ello cuatro categorías de análisis: dimensión de género, afectiva, erótica y de poder con la finalidad de explorar el concepto de mujer y de hombre lo que convierte la investigación en un estudio neutral y completo considerando las ventajas y las limitaciones que tiene cada uno.

Precisamente por los resultados es que este estudio puede utilizarse en concordancia con el currículum escolar de enseñanza media tanto en la asignatura de Lengua y Literatura tal es el caso particular de Octavo Básico en la *Unidad dos: Experiencias de amor* como en Orientación para estudiar los estereotipos desde la perspectiva del amor romántico tema que se puede abordar en *Unidad tres: Relaciones interpersonales*. Incluso podría implementarse como un recurso educativo en las asignaturas electivas del área Humanista e instancias extracurriculares como talleres de crítica y análisis cinematográfico.

A partir de los resultados podría pensarse en implementar las categorías de análisis en otras películas que no pertenezcan a Disney, como por ejemplo; a películas de DreamWorks, Netflix, Amazon, entre otras, ya que estas fueron realizadas con la finalidad de analizar el amor romántico no a la compañía Disney como tal. De igual forma como la sociedad está en constante cambio sería interesante estudiar el amor romántico aplicando las categorías de análisis desde una perspectiva diversa incluyendo la comunidad LGBTQ+ con la finalidad de estudiar los estereotipos que priman en este tipo de amor romántico.

Al realizar un estudio similar es recomendable delimitar los objetivos de la investigación para evitar incongruencias con los temas a trabajar, además, definir específicamente los objetos de análisis favorece que los investigadores profundicen en el análisis, al poder emplear mayor dedicación en una cantidad exacta de muestras. La sólida comprensión de la dimensión con la que se va a trabajar es otro actor que se debe tener en cuenta al momento de implementar esta investigación, ya que si no se tiene certeza de los límites conceptuales establecidos, se verán afectados los resultados.

De todo el trabajo surge la posibilidad de establecer un modelo de categorías de análisis de amor romántico más complejo, esto es, que involucre más dimensiones de las ya consideradas, por último, surge la interrogante: ¿Qué alteración produciría en los resultados si se emplean objetos de análisis distintos o más muestras?

## IX. Bibliografía Básica

About Walt Disney - D23. (s.f.-b). D23 Walt Disney archives

Adrián Scribano, "Cuerpos y emociones en el Capital", *Nómadas* 39 (octubre de 2013): 29-45

Aprea, G. (2010). Una mirada sobre la semiótica de los lenguajes audiovisuales. *imagofagia*, (02)

Asch, S. E. (1955). Opinions and social pressure. *Scientific American*, 193(5), 31-35

Bataille, G., Dell'Orto, A., & Caruso, P. (1997). El erotismo (p. 23). Tusquets

Baudrillard, J. (1981). De la seducción (E. Benarroch, Trad.). Ediciones Cátedra

Bauman, Z.(2003). Amor líquido. Fondo de cultura económica

Bolívar y Gallardo-Hurtado. Efectos de la socialización en la construcción de roles y estereotipos de género en la infancia. *Revista Sul-americana de psicología* 10(2), 117-135

Branchadell y Lozano (2020) La influencia de Disney en la infancia respecto a la mujer y los estereotipos de género. Trabajo final de grado en maestro/a de educación infantil. Universitat Jaume I

Cando Pruna, M. J., & García Pérez, M. M. (2015). Desarrollo de las conciencias lingüísticas a través de la expresión artística en los niños y niñas de primer año de educación básica de la Unidad Educativa Elvira Ortega, de la provincia de Cotopaxi, cantón Latacunga en la parroquia La Matriz en el año lectivo 2014-2015 (Bachelor's thesis, LATACUNGA/UTC/2015). *Comunicación Social*, (73), 1284–1307

Cantus, D. S. (2011). Afectividad positiva y salud. *Enfermería global*, 10(4)

cf. Goldie 2000; Nussbaum 2001; Roberts 2003; Solomon 1993). citado por Pereira Restrepo, S. (2019). Emociones, intencionalidad y racionalidad práctica. William James y Antonio Damásio. *Ideas y Valores*, 68 (170), 13-36

- Colaizzi, G. (2001). El acto cinematográfico: género y texto fílmico. *Lectora: revista de dones itextualitat*, 7
- Cordero Durán, L. (2018). La comunicación como proceso cultural. Pistas para el análisis. *Revista Estudios del Desarrollo Social: Cuba y América Latina*, 6(3)
- Corredor, F. A. R. (2021). Emociones y poder desde una perspectiva sentipensante. *Ciencia Política*, 16(31), 41-71
- Cruzado, M. D. L. A. (2009). Mujeres y cine. Discurso patriarcal y discurso feminista, de los textos a la pantalla. Universidad Sevilla
- Damásio, A. (2005). En busca de Spinoza. Neurobiología de la emoción y los sentimientos. Barcelona: Crítica
- Domínguez, Y. A. H., De Lourdes Castro Ríos, A., & González, E. E. B. (2020). Creencias del amor romántico en adolescentes: una intervención desde la investigación-acción. *Sinéctica*
- Dottori, Ariel O. (2019). La comunicación humana: orígenes de la reflexión sociológica. *Revista mexicana de sociología*, 81(3), 535-559
- El discurso televisivo y sus diversas etapas temporales. Depto. de Cine y TV| Facultad de Artes Universidad Nacional de Córdoba, 121 feminista como marco teórico y metodológico para la investigación en cultura audiovisual. 5-21
- Fernández, T y T.E. (2004). Biografía de Walt Disney. *Biografías y vida*
- Fonseca, V. M. F. (2019b). Mecanismos en la construcción del amor romántico. *La Ventana*, 6(50), 282-305
- Foucault, M. (1982). El sujeto y el poder. En H. L. Dreyfus & P. Rabinow (Eds.), *Michel Foucault: Beyond Structuralism and Hermeneutics* (pp. 208-226). University of Chicago Press
- Foucault, M. (1994). Poder: Historia de la sexualidad 1. Siglo XXI Editores

- Freitas, C., & Castro, C. (2010). Narrativas audiovisuales y tecnologías interactivas. *Revista Estudios Culturales*, (5), 19-42
- Fromm, E. (1998) *El arte de amar*. Paidós
- García, A. (2008). Psicología y sociología del erotismo. *Sexualidad humana*, 31
- García, F. E., & Arias, P. R. (2019). Propiedades psicométricas de la Escala de afecto positivo y negativo en población ecuatoriana. *Revista Mexicana de Psicología*, 36(1), 55-62
- Gerbner, G., Gross, L., Signorielli, N., Morgan, M. y Jackson-Beeck, M. (1979). The demonstration of power: violence profile nº 10. *Journal of communication*, 29(3), 177-196
- Grijelmo, Álex (2000). *La seducción de las palabras*. Taurus, México
- Guarinos, V. (2008). Mujer y cine. Los medios de comunicación con mirada de género, 103-120.
- Gutiérrez Moar, M. D. C., Pereira Domínguez, M. D. C., & Valero Iglesias, L. F. (2006). El cine como instrumento de alfabetización emocional. *EL CINE COMO INSTRUMENTO DE ALFABETIZACIÓN*
- Gómez, FSJ (2016). La Comunicación. *Salus*, 20 (3), 5–6
- Gómez, I. (2017). «Princesas y príncipes en las películas Disney (1937-2013). Análisis de la modulación de la feminidad y la masculinidad». *Filanderas. Revista Interdisciplinar de Estudios Feministas* (2), 53-74
- Hatfield, E. (1988). Passionate and companionate love. *The psychology of love*, 191-217
- Hernández, F., A. Zurian, & Jiménez, B. H. (2014). Los estudios de género y la teoría fílmica
- Hernández, L. (2005). La seducción. *Veredas. Revista del pensamiento Sociológico*, (11), 241-255

- Huesmann, L. (1998): La conexión entre la violencia en el cine y la televisión y la violencia real. En J. Sanmartín, J. S. Grisolia y S.Grisolia (eds.), *violencia, televisión y cine*. Barcelona, Ariel
- Jonathan, H. (2019). La emoción como poder: capital y estrategia en el campo de la política. *Revista del Poder Político* , 12 (2), 224-44
- Kuhn, A. (1991). *Cine de mujeres. Feminismo y cine*. Madrid: Cátedra Laguarda, Paula. (2006). *Cine y estudios de género: Imagen, representación e ideología. Notas para un abordaje crítico*. *La aljaba*, 10, 141-156
- La gestualidad: significación y estética del rostro y la expresión corporal Mallada, L. B. (2009). *La gestualidad: significación y estética del rostro y la expresión corporal*. *Vivat Academia*, 40-58
- Lasswell, H.D. (1985). *Estructura y función de la comunicación en la sociedad. Sociología de la comunicación de masas. II Estructura, Funciones y Efectos*. Barcelona. Gustavo Gili, 50-68
- Leorza, M. C. (2004). *Mujeres y cine: las fuentes cinematográficas para el avance de la historia de las mujeres*. *Berceo*, 147, 303-327
- Lopes, M. I. V. (1999). *La investigación de la comunicación: cuestiones epistemológicas, teóricas y metodológicas*. *Diálogos de la Comunicación*, 56, 13-27.
- Martínez de Pisón Caveró, J. (2022). *Sexo, género y derechos: del “derecho a la orientación sexual y la identidad de género” al “derecho a la libre determinación del género”*. *Derechos y Libertades*: 46, 1, 2022, 23-64
- McQuail, D. (2000). *Introducción a la teoría de la comunicación de masas*. Paidós iberoamericana
- Monleón, V. (2022). *Amor romántico en películas Disney*. *Calle 14: Revista de Investigación en el Campo de Arte*, 17(31), 80-96

- Moreno-López, S. (2016). La condición humana según Erich Fromm. *Pensamiento. Papeles de filosofía* (3), 151-171
- Murillo, F. H. Identidad de género e identidad sexual: a veces coincidentes, pero no siempre lo mismo. *Revista Glasses*, VII edición (2020) pp. 6-10
- Naciones Unidas. Glosario de Proyecto “Libres e Iguales”, 2017
- Noelle-Neumann, E. (2019). *La espiral del silencio*, Grupo Planeta.
- Ortega, L. (2013). El concepto de poder en la obra de Michel Foucault. Universidad Nacional Autónoma de México. Tesis de Maestría.
- Osuna-Acedo, S., Gil-Quintana, J., & Cantillo Valero, C. (2018). La construcción de la identidad infantil en el Mundo Disney. *Revista Latina De Comunicación Social*, (73), 1284-1307.
- Pacas, P. R., Drago, H. D. C., & Andrade, M. C. (2021). Una aproximación a la clasificación de heridas afectivas. *Revista de Psicología*, 11(1), 145-167
- Pereira Restrepo, S. (2019). Emociones, intencionalidad y racionalidad práctica un contraste entre las teorías de las emociones de William James y Antonio Damasio. *Ideas y valores*, 68(170), 13-36.
- Pozo Johanson, K. (2022). *Ideología de género en perspectiva crítica intercultural*.
- Pérez Carvajal, M. V. (2015). *El sentido del Erotismo*.
- Pérez, G. (2020). Transversalización del enfoque de género en organizaciones y proyectos sociales: definiciones y orientaciones básicas.
- Ricalde, C. (2002). Feminismo y teoría cinematográfica. *Revista del Centro de Estudios del Lenguaje*, 25, 23-48.
- Rivera, N. S. (2022). Presencia y evolución de los arquetipos masculinos en el cine de Disney. *Ambigua: Revista de Investigaciones sobre Género y Estudios Culturales*, (9), 22-38.

- Rizo García, M. (2022). Comunicación, cuerpo y emociones. La incorporación de la dimensión emocional en la investigación de la comunicación. *Comunicación y sociedad*, 19.
- Rodríguez, Á. C. (2007). Hacia una inserción de la mujer en el discurso (fílmico). In *Los feminismos como herramientas de cambio social*, 219-234. Universitat de les Illes Balears.
- Sadurní, J. M. (10 de diciembre de 2021). Walt Disney, el padre de la “fábrica de sueños”. *National Geographic*
- Saladrigas, H. (2006). *Coordenadas cubanas para un fenómeno complejo*. Tesis de doctorado. Facultad de Comunicación, Universidad de La Habana.
- Schaufler, M. L. (2013). *Erotismo y sexualidad: Eros o ars erótica. Foucault frente a Marcuse y Freud*
- Steinbeck, J. (1936). *La mujer de los ojos verdes*. Viking Press.
- Surrallés, A. (2005). *Afectividad y epistemología de las ciencias humanas*. AIBR. *Revista de antropología iberoamericana*
- Vilain, M. A. C. (2021). *Los Medios Masivos de Comunicación y su papel en la construcción y deconstrucción de identidades: apuntes críticos para una reflexión inconclusa*. Bibliotecas. *Anales de investigación*, 189-199
- Villanueva, V, Grau- Alberola, Ester. *Diferencias por sexo y edad en la interiorización de los estereotipos de género en la adolescencia temprana y media (106-128)*
- Weber, M. (2020). *Economía y sociedad*.
- Zalba, E. y Bustos, J (2001). *Problemas y desafíos de la formación académico-profesional ante la diversidad de los actuales escenarios de la comunicación social*. *Diálogos de la Comunicación*, (62), 34-41.
- Zaro, M. J. (1999). *La identidad de género*. *Revista de psicoterapia*, 10(40), 5-22

Zurbano-Berenguer, B., & Liberia Vayá, I. (2011). Análisis crítico de los discursos audiovisuales sobre violencia de género: estudio comparado de caso. In III Congreso Internacional Latina de Comunicación Social (2011), p 1-30.