

Amor romántico en películas Disney

Monleón Oliva, Vicente

Amor romántico en películas Disney

Calle14: revista de investigación en el campo del arte, vol. 17, núm. 31, 2022

Universidad Distrital Francisco José de Caldas, Colombia

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=279069104005>

DOI: <https://doi.org/10.14483/21450706.18692>

This work is licensed under a Creative Commons Atribution-NonCommercial-Noderivs 4.0 Unported License



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons Atribución 4.0 Internacional.

Amor romántico en películas Disney

Romantic love in Disney movies

L'amour romantique dans les films Disney

Amor romântico em filmes Disney

Vicente Monleón Oliva

Universitat de València, España

vicente.monleon.94@gmail.com

DOI: <https://doi.org/10.14483/21450706.18692>

Redalyc: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=279069104005>

Recepción: 26 Diciembre 2020

Aprobación: 30 Abril 2021

RESUMEN:

La cultura visual del cine de animación recrea unos discursos, mensajes e ideologías en el plano de la ficción que se toman como referentes en la vida real por parte de la audiencia consumidora. En este respecto se destaca la productora estadounidense Disney, que a lo largo de un siglo de existencia ha dispensado una visión colonialista y heteronormativa de la sociedad. Centramos la atención en su colección de “clásicos animados” para analizar de manera cualitativa cómo evoluciona el concepto de amor romántico, cuáles son los estereotipos que perduran y de qué manera dicho término cambia de significado y paradigma según el momento contextual en el que se asienta la trama de las películas. Después de revelar la tendencia de Disney de defender un sentimiento amoroso anacrónico con respecto a la cotidianidad actual, se concluye la idoneidad de similares críticas cinematográficas para contribuir a una alfabetización audiovisual.

PALABRAS CLAVE: Cultura visual, imagen, cine de animación, Disney, estereotipo, amor romántico.

ABSTRACT:

The visual culture of animation films recreates discourses, messages and ideologies in the realm of fiction which are then taken as models for real life by the consuming audience. The American production company Disney stands out, because for almost a century of existence it has offered a colonialist and heteronormative vision of society. We focus our attention on its collection of “animated classics” to qualitatively analyze how the concept of romantic love evolves, what are the stereotypes that persist and how this term changes its meaning and paradigm according to the context of the movies’ plot. After revealing Disney’s tendency to defend an anachronistic idea of love when compared to the one of current daily life, this type of film criticism becomes relevant to further audiovisual literacy.

Visual culture; image; animation film; Disney; stereotype; romantic love

L'amour romantique dans les films Disney

KEYWORDS: Visual culture, image, animation film, Disney, stereotype, romantic love.

RÉSUMÉ:

La culture visuelle des films d'animation recrée des discours, des messages et des idéologies dans le domaine de la fiction qui sont ensuite pris comme modèles pour la vie réelle par le public consommateur. La société de production américaine Disney se démarque, car depuis près d'un siècle d'existence elle propose une vision colonialiste et hétéronormative de la société. Nous concentrons notre attention sur sa collection de «classiques animés» pour analyser qualitativement comment évolue le concept d'amour romantique, quels sont les stéréotypes qui persistent et comment ce terme change de sens et de paradigme selon l'argument de chaque film. Après avoir révélé la tendance de Disney à défendre une idée anachronique de l'amour par rapport à celle de la vie quotidienne actuelle, ce type de critique de film devient pertinent pour une plus forte alphabétisation audiovisuelle.

MOTS CLÉS: Culture visuelle, image, film d'animation, Disney, stéréotype, amour romantique.

PALAVRAS CHAVE: Cultura visual, imagem, cinema de animação, Disney, estereótipo, amor romântico

INTRODUCCIÓN

Esta investigación sobre cine de animación parte de una definición de cultura visual que la concibe como un conjunto de información creada y/o recreada en el ámbito de la ficción, pero cuyas consecuencias e implementaciones transcienden a la realidad. Esta idea queda respaldada con estudios como los de Huerta (2011 y 2014) y/o Alonso-Sanz y Orduña (2013).

La frontera entre géneros audiovisuales se diluye en la actualidad, donde la omnipresencia de la imagen y la evolución constante del ecosistema mediático, son el caldo de cultivo perfecto para la hibridación ad *infinitum* de las taxonomías de la imagen en movimiento. Incluso aquellas clasificaciones dentro del género documental establecidas desde la temática, hasta las identificadas por la participación del autor en el metraje, pasando por aquellas corrientes más relacionadas con lo antropológico, lo sociológico o lo histórico, se entrelazan en un oxímoron de lo real y la ficción (Martínez-Cano, Ivar-Nicolás y Roselló-Tormo, 2020).

Por ello, partiendo de las potencialidades de la imagen —concretamente las que se consumen en la cinematografía— se precisa como necesaria una revisión crítica de producciones filmicas de gran alcance mediático que contribuyen a la perduración de ciertos discursos en la sociedad, a pesar de que todos estos se encuentren desconectados de la actualidad. De esta manera se justifica la cabida de este trabajo como ejemplo que contribuye a la alfabetización audiovisual (Monleón, 2020a; Huerta y Alonso-Sanz, 2017; Huerta, Alonso-Sanz y Ramon, 2019).

MARCO TEÓRICO

Disney es una productora de animación occidental que nace en la segunda década del s. XX de la mano de Walter Elías Disney (Mollet, 2013). Esta se extiende a lo largo de un siglo de existencia; perdurando a través de sus audiovisuales una serie de mensajes colonialistas que dificultan el progreso social hacia la igualdad en derechos y hacia el reconocimiento de la diversidad para ser incluida en la normatividad con normalidad. De hecho, tiene potencialidades para ganarse una cartilla de clientes que sobrepasa el componente generacional y los esdevenimientos sociales que se suceden y que generan unos cambios en la población (Chamberlain, 2017; Garabedian, 2014).

Parte de la investigación sobre Disney se centra en los roles de género (Cantillo, 2011 y 2015; Barber, 2015; Monléon, 2020a) con los que se construyen las figuras de sus historias; así como también en la estructura social de clases (Monléon, 2020b; Ros, 2007) y en los personajes femeninos (Monléon, 2020c). En esta ocasión se centra la atención en el sentimiento del amor romántico perdurado por Disney y que se relaciona con estas variables investigadas en estudios previos.

Se aprecia el potente mensaje de amor romántico (Hefner, Firschau, Norton y Shevel, 2017; Supúlveda, 2013; Marín y Solís, 2017) creado por Disney. Una mujer blanca categorizada como damisela en peligro se enamora de un príncipe europeo o norteamericano que debe salvarla de sus temores y/o de sus respectivas figuras malvadas. Este es un sentimiento surgido de un primer contacto visual, fruto de un canon estilístico definido como ideal. Enfatizándose así la idea errónea que relaciona el amor con la instantaneidad.

El culto a la belleza prima incluso en las historias de amor, son amores a primera vista, en los que los personajes no se conocen. No saben quiénes son ni de dónde viene. Son atraídos por la belleza y por ella deciden permanecer a su lado. Amores instantáneos concebidos al vapor, que tienen que ver más con la primera impresión que con una búsqueda de complementariedad real. (Asebey, 2011, p. 248)

Así se contribuye a una idealización del matrimonio (Barber, 2015) y a que parte de la sociedad, sobre todo las mujeres, encuentren a un hombre apuesto, varonil, dirigente y de clase alta que las salve de la miseria y les asegure una buena posición socio-económica. “Disney también enfatiza la importancia del amor verdadero en la sociedad” (Mollet, 2013, p. 115)¹.

Con todo, surgen las siguientes cuestiones: ¿en qué medida recurre Disney al sentimiento del amor romántico en sus producciones audiovisuales de animación?, ¿cuál es el tratamiento que recibe este en la colección “Los clásicos” Disney (1937-2016)?, ¿qué estereotipos perduran y/o se modifican?, y, ¿de qué manera el componente contextual supone un dato significativo para el cambio de concepción del término “amor romántico”?

METODOLOGÍA

Esta investigación recurre a la metodología cualitativa (Ramos, 2015; Pereira, 2011), concretamente a la Investigación Basada en Imágenes (Alonso-Sanz, 2013; Eisner y Barone, 2006; Marín, 2005) —IBI— como extensión de la previamente citada y materialización de la investigación artística (Alonso-Sanz, 2013) para estudiar el concepto de amor romántico en la colección cinematográfica “Los clásicos” Disney (Colecciones clásicas Disney, 2020) —conjunto de películas producidas entre 1937-2016 y cuyas historias parten de la literatura tradicional infantil y juvenil—.

Por un lado, se pretende indagar sobre la evolución que experimenta el concepto de “amor romántico” en estos filmes en relación del momento contextual en el que son producidos. Por otro lado, se quieren conocer cuáles son los estereotipos románticos que se difunden de una manera visual y pasiva a través de las imágenes Disney en movimiento. Finalmente, valorar cuáles son los largometrajes en los que se aprecian cambios significativos con respecto al término de “amor romántico” y difundirlos. Estos son los objetivos que persigue esta investigación.

En primer lugar, se procede a una revisión de la colección de 60 películas para etiquetar aquellas en las que el tema amoroso tiene cambios. De este conjunto, se selecciona un total de 41 como muestra del estudio. A continuación se presenta el listado de películas que la componen:

- *Blancanieves y los siete enanitos* (*Snow White and the Seven Dwarfs*, Disney, 1937)
- *Fantasía* (*Fantasia*, Disney, 1940)
- *Bambi* (*Bambi*, Disney, 1942)
- *Los tres caballeros* (*The three caballeros*, Disney, 1944)
- *Música, maestro* (*Make mine music*, Disney, 1946)
- *Las aventuras de Bongo, Mickey y las judías mágicas* (*Fun and fancy free*, Disney, 1947)
- *Tiempo de melodía* (*Melody time*, Disney, 1948)
- *La Cenicienta* (*Cinderella*, Disney, 1950)
- *La dama y el vagabundo* (*Lady and the Tramp*, Disney, 1955)
- *La bella durmiente* (*Sleeping Beauty*, Disney, 1959)
- *101 dálmatas* (*101 dalmatians*, Disney, 1961)
- *Merlín, el encantador* (*The Sword in the Stone*, Disney, 1963)
- *Los Aristogatos* (*The Aristocats*, Hibler y Reitherman, 1970)
- *Robin Hood* (*Robin Hood*, Reitherman, 1973)
- *Lo mejor de Winnie the Pooh* (*The adventures of Winnie the Pooh*, Disney, 1977)
- *Los rescatadores* (*The rescuers*, Miller y Reitherman, 1978)
- *Tod y Toby* (*The Fox and the Hound*, Miller, Reitherman y Stevens, 1981)
- *Taron y el caldero mágico* (*The black cauldron*, Hale, 1985)
- *La sirena* (*The little mermaid*, Ashman y Musker, 1989)
- *Los rescatadores en Cangurolandia* (*The rescuers down under*, Schumacher, 1990)
- *La bella y la bestia* (*Beauty and the beast*, Hahn, 1991)
- *Aladdín* (*Aladdin*, Clements y Musker, 1992)
- *El rey león* (*The lion king*, Hahn, 1994)
- *Pocahontas* (*Pocahontas*, Pentecost, 1995)

- *El jorobado de Notre Dame (The Hunchback of Notre Dame, Hahn, 1996)*
- *Hércules (Hercules, Clements, Dewey y Musker, 1997)*
- *Mulan (Mulan, Coats, 1998)*
- *Tarzán (Tarzan, Arnold, 1999)*
- *Fantasia 2000 (Fantasia 2000, Disney y Ernst, 2000)*
- *Dinosaurio (Dinosaur, Marsden, 2000)*
- *Atlantis: El imperio perdido (Atlantis: The Lost Empire, Hahn, 2001)*
- *El planeta del teroso (Treasure Planet, Clements, Conli y Musker, 2002)*
- *Hermano oso (Brother bear, Williams, 2003)*
- *Chicken Little (Chicken Little, Fullmer, 2005)*
- *Salvaje (The Wild, Flynn y Goldman, 2006)*
- *Tiana y el sapo (The princess and the frog, del Vecchio y Lasseter, 2009)*
- *Enredados (Tangled, Conli, 2010)*
- *¡Rompe Ralph! (Wreck-It Ralph, Spencer, 2012)*
- *Frozen: el reino de hielo (Frozen, del Vecchio y Lasseter, 2013)*
- *Zootrópolis (Zootopia, Spencer, 2015)*
- *Vaiana (Moana, Shurer, 2016)*

En segundo lugar, recurriendo a la técnica cualitativa de la categorización (Strauss y Corbin, 2002) se establecen 3 categorías con sus correspondientes subcategorías para analizar en dichas películas con un segundo visionado de las mismas desde un posicionamiento crítico (Escaño 2010 y 2013; Escaño, Maeso, Villalba y Zoido, 2016). Estas son: temática (principal y secundaria), características (heterosexualidad, inmediatez, belleza occidental, salvación, roles de género, inmutabilidad, infinitud, clases sociales y matrimonio), cambios en el amor romántico (en los roles de género, en la salvación, en la temporalidad, en las clases sociales, en la inmediatez, en la belleza y en la heterosexualidad) y estereotipos (tradicionales y ruptura de estos).

Con todo, los principales hallazgos se presentan con una gráfica de barras (Garcés, 2000) que permite la recepción visual de una manera directa de dicha información, así como también por medio de la descripción de las variables; relacionándolas con ejemplos de los filmes y con bibliografía especializada.

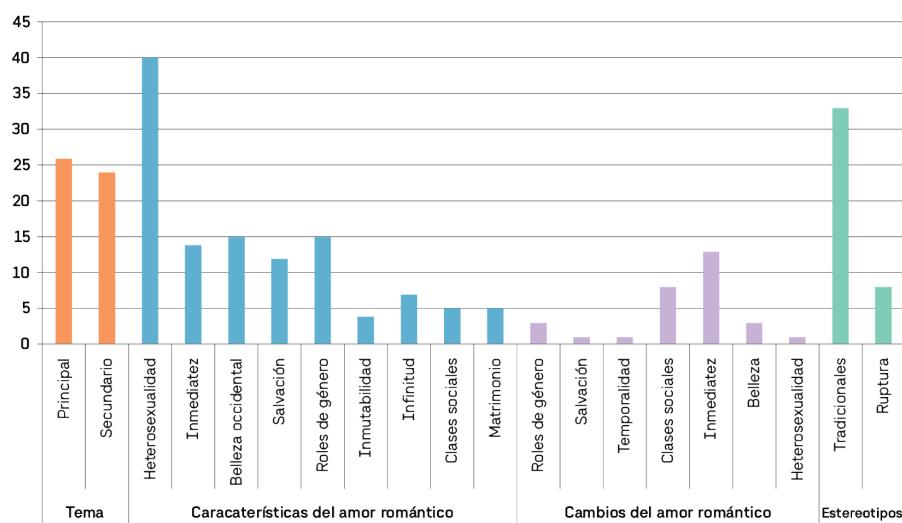


Figura 1. Vicente Monleón (2020). Categorías y subcategorías analizadas en la variable del amor romántico Disney.

EXPOSICIÓN Y DISCUSIÓN DE RESULTADOS

Disney se etiqueta como una productora de animación en la que el tema del amor romántico es una constante en sus audiovisuales (Hefner, Firchau, Norton y Shevel, 2017). No obstante, tras un análisis de la colección “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. Ejemplos clásicos son *Blancanieves y los siete enanitos*, *La Cenicienta y/o La bella durmiente* tal y como comparte Monleón (2020a). No obstante, en otras producciones como los filmes musicales y aquellos compuestos a partir de cortometrajes desconectados entre sí se aprecia una tendencia a etiquetar dicha categoría como secundaria. Entre otras opciones se destacan filmes como *Fantasia*; *Música maestro*; *Fantasia 2000* y/o *Tiempo de melodía*. Como dato significativo se indica que el amor romántico en largometrajes no se ubica en un segundo plano hasta las producciones generadas a partir del año 2000, momento en el que las relaciones amorosas entre personajes se sustituyen por otras amigables y más similares a las de la productora de animación oriental Studio Ghibli (López y García, 2019). Se destaca la amista entre Ralph y Vanellope en *¡Rompe Ralph!* o la de Vaina y Maui en *Vaiana*.

Concretamente, las características del amor romántico se presentan, *groso modo*, como una invariable en esta productora, tanto en aquellas películas en las que se muestra como tema principal como en las que se efectúa de manera secundaria. 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 (Supúlveda, 2013). De hecho, este elemento heterosexual se difunde tanto con las figuras que representan a personas como ocurre con Ariel y el príncipe Eric de *La sirenita*, como cuando son animales quienes lo representan como el toro y la vaca en el corto “Mickey y las judías mágicas” del filme *Las aventuras de Bongo*, *Mickey y las judías mágicas*. También de protagonistas con condición de animal como Bambi y Faline en *Bambi*. Incluso entre objetos como los del castillo encantado de *La bella y la bestia*, en el que Lumiere representa a un candelabro con sexo biológico de hombre y Fifi a una sirvienta con sexo biológico de mujer —apreciándose también el componente machista (Monléon, 2020b) en esta representación—. Únicamente en una minoría se advierte el cambio en la sexualidad de la pareja. Esto ocurre en el filme *Mulan*, ya que Shang (un hombre) se enamora de Mulan cuando esta tiene apariencia de varón y viste con ropas de soldado. No obstante, este intento por romper con la ausencia de diversidad sexual se ve frenado con el desenlace del filme, ya que la pareja materializa su amor cuando Mulan recupera su apariencia femenina. Precisamente, Disney dificulta una tarea educativa centrada en la visibilidad de la diversidad a partir del audiovisual tal y como defienden Huerta, Alonso-Sanz y Ramón (2019).

Respecto a la temporalidad, se atiende a tres criterios elementales. Son sentimientos inmediatos y producidos tras un primer contacto visual, que a partir de dicho encuentro perduran en el tiempo y se convierten en sentimientos infinitos. Esta situación se advierte con el primer largometraje *Blancanieves y los siete enanitos* en el que Blancanieves y el príncipe Florian se conocen casualmente tras la entonación de una melodía. A partir de dicho momento surge un supuesto amor entre ambas figuras que se mantiene invariable hasta el desenlace del filme. No vuelven a encontrarse hasta que él la salva a ella, en el desenlace, del encantamiento de la manzana envenenada. Este patrón se repite con ejemplos como *La Cenicienta* o *La bella durmiente*. De hecho, se destacan estas tres ejemplificaciones porque son los únicos productos de la colección en la que se manifiesta el mismo patrón de comportamiento (Monléon, 2020b y 2020c). Esta inmediatez también se percibe en cortometrajes en los que el amor romántico se presenta como tema secundario como en “La bahía” de *Los tres caballeros*. En otros casos como *Frozen: el reino de hielo* solo se manifiesta la inmediatez con la que Anna se enamora de Hans el príncipe de las islas del Sur; o como ocurre en *Robin Hood* al defiender la inmutabilidad e infinitud del sentimiento entre Robin y la princesa Mariam —a pesar del tiempo

que ambos viven separados, cuando se reencuentran aflora nuevamente dicho amor romántico—. Por ello, es preciso incluir ejemplos que rompen con esta temporalidad. En *Pocahontas* se muestra la ruptura de la infinitud del sentimiento. Su relación no se materializa ni culmina ya que John Smith regresa a Inglaterra para ser atendido por profesionales de la medicina, mientras que ella permanece en su territorio indígena de Virginia. De hecho, si se consulta su secuela *Pocahontas II: Viaje a un nuevo mundo* (*Pocahontas II: Journey to a New World*, Hough, 1998)—película no incluida en la colección “Los clásicos” Disney— se comprueba la eliminación de la infinitud en el sentimiento ya que ella es capaz de enamorarse de otro hombre, en este caso John Rolfe. También, a medida que cambia el momento contextual de producción de los filmes, se modifica la inmediatez del sentimiento (Monleón, 2020b). Por ello, Simba y Nala en *El rey león* necesitan de un periodo de conocimiento mútuo que se materializa en una amistad durante la infancia; Meg requiere de un tiempo previo para recuperarse de sus traumas amorosos y ser capaz de confiar y enamorarse de Hércules en *Hércules*. Asimismo, Nick y Judy en *Zootrópolis* —pese a su condición distante de zorro y coneja respectivamente— inician una relación tras un periodo de conocimiento mutuo y de desarrollo de actividades en conjunto.



Figura 3. Disney (1994). Simba y Nala como representación de la ruptura de la inmediatez del amor romántico. En El rey león (Hahn, 1994)

En relación a esta categoría temporal se comenta también el criterio de belleza occidental que reviste al sentimiento del amor romántico (Asebey, 2011). Etiquetando esta subcategoría se entiende la inmediatez de aparición del romance, ya que realmente la pareja experimenta una atracción que atiende al canon estilístico impuesto por occidente. Esta característica se percibe especialmente con figuras contextualizadas en lugares no hegemónicos o como miembros de culturas y razas diferentes a la blanca (Monleón, 2020c; Ros, 2007). A pesar de ello, sus rasgos físicos coinciden con los de la población occidental. Como ejemplos significativos destacan: la gitana Esmeralda en *El jorobado de Notre Dame*, 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 depoblación indígena norteamericana en la etapa de la precolonización en *Pocahontas*. Esta situación encuentra una justificación en el contexto social de finales del s. XX (Garabedian, 2014) que apuesta por una ruptura entre la diferenciación de clases sociales y una apertura hacia la globalización, por ello Disney opta por introducir en sus producciones personajes de otras culturas y razas. Todo ello a partir de la tercera ola feminista que 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. No obstante, para perdurar sus discursos hegemónicos de una manera visual, diseña en dichas figuras una estética corporal que se corresponde con los rasgos normativos de la población occidental. De hecho, aunque el color de su piel sea diferente, la pigmentación de la misma no aparece en tonalidades de gran oscuridad. En este epígrafe resulta significativo referenciar los largometrajes de esta colección que introducen una crítica directa al canon de belleza occidental y que sirven para romper directamente con dicha característica del amor romántico.

Por un lado, se introduce la historia del príncipe Adam en *La bella y la bestia* quien pierde su belleza masculina occidental debido a su personalidad y se ve obligado a enamorar a Bella con apariencia de bestia. Este largometraje contribuye precisamente a desmitificar el estereotipo de lo bello —entendido en términos de estética física— y desvincularlo de la relación amorosa. Así se especifica con dos intervenciones del tema

musical principal en el filme: “antes de juzgar tienes que llegar hasta el corazón” y “no hay mayor verdad, la belleza está en el interior”. Por otro lado, en *Chicken Little* se critica esta belleza con las figuras protagonistas del mismo, un grupo de adolescentes que no atiende a la normatividad preestablecida —*Chicken Little* necesita gafas y su novia Abby Patosa utiliza aparato dental— y que sirve para defender una apariencia más real y actualizada de dicha edad.



Figura 4. Disney (1992, 1995, 1996 y 2009). Amor interracial y con diferentes razas en Disney. En (de izquier-dia a derecha y de arriba a abajo) Aladdin (Clements y Musker, 1992), Pocahontas (Pentecost, 1995), El jorobado de Notre Dame (Hahn 1996) y Tiana y el sapo (del Vecho y Lasseter, 2009)

Esta serie de características también se relacionan con las subcategorías de la salvación y de los roles de género. Debido a la tradición y componente machista en Disney (Monleón, 2020b; Marín y Solís, 2017), hay una tendencia en que ellas sean tiltadas como el sexo débil en las relaciones amorosas; siendo ellos quienes adoptan el rol de salvadores de las primeras. Se cuenta con un gran número de ejemplos al respecto: el príncipe Florian despierta de su sueño a Blancanieves en *Blancanieves y los siete enanitos*, el hombre ayuda a su mujer cuando esta sufre un accidente en la pista de patinaje en el corto “Juventud enamorada” de *Tiempo de melodía*, Golfo libera a Reina de la perrera en *La dama y el vagabundo*, el príncipe Felipe revive a Aurora de su encantamiento en *La bella durmiente*, O’Malley ayuda a Duquesa a regresar a su mansión en *Los Aristogatos*, etc. No obstante, de acuerdo con los movimientos y olas feministas que se suceden a lo largo de los s. XX y XXI (Garabedian, 2014; Chamberlain, 2017) y que generan un impacto social, se produce una inversión de los roles de género y de la característica de la salvación. Ahora son ellas quienes les salvan a ellos. Por ejemplo, Ariel rescata al príncipe Eric de morir ahogado tras el naufragio de su barco en *La sirenita*. Las olas feministas suponen un ejemplo significativo de cambio en los discursos de los productos Disney. A partir de dichos movimientos sociales que reubican y repiensan los roles de la mujer en la vida social, la productora de animación debe materializarlos con las figuras femeninas que diseña. Esto se debe a que necesita que el público que consume sus audiovisuales se identifique para que recurra a ellos con normalidad. No obstante, esta es únicamente una camapaña de marketin y pensada para la ampliación y perduración de la clientela. Disney introduce disidencias sexuales y de género en sus filmes conforme la presión social va generando un cambio de paradigma, pero no recurre a su propia influencia para ser ella misma quien lo provoque y quien comience el cambio hacia la inclusión de todas las diversidad en la normatividad construida. Dicha situación, corrobora el componente y tendencia heteropatriarcal por la que opta.

Paralelamente a esta ruptura de belleza occidental y de roles de género, también se contempla una eliminación de las clases sociales de corte estamental en la que no es posible la relación entre miembros de diferentes estratos; coincidiendo así con los resultados de la investigación de Monleón (2020b) y obviando

los resultados eminentemente clasistas sobre Disney del estudio de Digón (2006). Se comparte como ejemplo *El rey león*, filme en el que la relación amorosa entre Simba y Nala representa una materialización de la monarquía como forma política de control social; se da lugar a otros productos audiovisuales como *Atlantis: El imperio perdido* en el que Milo —un joven estudiante de clase media— contrae matrimonio con la princesa del reino submarino, o *Enredados* en el que Rapunzel es una princesa y su enamorado Flynn es un ladrón. También la relación emergida entre un porquero —Taron— y una princesa —Elena— en *Taron y el caldero mágico*.

Asimismo, teniendo en cuenta el componente religioso que presenta Disney como productora seguidora de los principios del dogma cristiano (Laderman, 2016) se entiende que parte de sus películas materialicen la relación amorosa en el matrimonio. Los ejemplos con los que se cuenta son: Roger y Anita en *101 dálmatas*, Doppler y la capitana Amelia en *El planeta del teroso* o Félix y Calhoun en *¡Rompe Ralph!* De hecho, resulta significativa la manera en la que la escena del casamiento en el filme de animación *101 dálmatas* se reproduce en la grabación del live action *101 dálmatas más vivos que nunca* (101 dalmatians, Hughes y Mestres, 1996).



Figura 5. Disney (1937, 1950, 1959, 1989, 1991 y 2009). Evolución de la salvación en el amor romántico Disney. En (de izquierda a derecha y de arriba a abajo) Blancanieves y los siete enanitos (Disney, 1937), La Cenicienta (Disney 1950), La bella durmiente (Disney, 1959), La sirena(Ashman y Musker, 1989), La bella y la bestia (Hahn, 1991) y Tiana y el sapo (del Vecho y Lasseter, 2009)



Figura 6. Disney (1961 y 1996). Influencia de la religión en el amor romántico Disney. En (de arriba abajo) 101 dálmatas (Disney, 1961) y 101 dálmatas más vivos que nunca (Hughes y Mestres, 1996)



Figura 7. Disney (1947, 1955 y 2000). Estereotipos visuales del amor romántico.

En (de izquierda a derecha) Las aventuras de Bongo, Mickey y las judías mágicas (Disney, 1947), La dama y el vagabundo (Disney, 1955) y Dinosaurio (Marsden, 2000)

Con todo, se centra la atención en los estereotipos amoroso perdurados en esta colección y los cambios que aparen a medida que influye el componente contextual. Se destaca una mayoría de situaciones estereotipadas en relación al amor romántico frente a una minoría de ejemplos que las desmitifican. Entre los estereotipos más significativos destacan materializaciones visuales que refuerzan el discurso amoroso con corazones, flechas, Cupido, cisnes, ramos de flores, etc., presentados en cortos como "Sinfonía n° 6 de Beethoven" y "Un sueño en silueta" en *Fantasía*, "Tarde azul" en *Música, maestro*, "Bongo" en *Las aventuras de Bongo*, *Mickey y las judías mágicas*, "Juventud enamorada" y "Roy Rogers y la historia de Pecos Bill" en *Tiempo de melodía*, en *La dama y el vagabundo*, en *Los Aristogatos*, en *Tod y Toby*, en *Tarzán*, en *Dinosaurio*, etc.

Otros estereotipos se relacionan con los discursos que las figuras de los filmes enuncian como el gran duque en *La Cenicienta*: "El príncipe se inclina ante las damas. De pronto se detiene y las mira buscando. Ahí está la mujer de sus sueños. No sabe quién es, ni de dónde ha llegado, ni le importa. Pues su corazón le está diciendo

que ella es la chica destinada a ser su esposa”; con la intervención presentada en *Merín, el encantador*: “Este asunto del amor es muy potente [...] en este mundo no hay fuerza que lo iguale”; o de Maléfica en *La bella durmiente*: “Sí, los años pasan, pero cien de ellos a un corazón fiel y constante le parecen un día”. Se destaca el estereotipo y la tendencia Disney en definir al baile como una actividad ideal para encontrar pareja. Por ejemplo, así se narra visualmente con la escena del corto “Winnie Pooh y el bosque encantado” en *Lo mejor de Winnie the Pooh* cuando un elefante hembra y otro macho se emparejan tras una danza conjunta. También se trata de esteotipar el sentimiento al equipararlo con el sufrimiento tal y como ocurre en los cortos “Tres palabras”, “Después que te fuiste” e “Historia de un idilio” en *Música, maestro*. Hay una tendencia a reformar el discurso de amor romántico en las películas a través de la canción, recordando así el potencial y significación que posee en la confección de largometrajes (Porta, 2014) como ocurre en *Aladdin* o *Los rescatadores*. Hay otra serie de estereotipos que resultan peligrosos para el progreso social por la manera en la que son difundidos con normalidad. Concretamente, Disney se esfuerza en impedir que varones no normativos sean capaces de enamorar a las mujeres de sus largometrajes como es el caso de los enanitos y Blancanieves en *Blancanieves y los siete enanitos* o Quasimodo y Esmeralda en *El jorobado de Notre Dame*.

En contraposición a estos estereotipos se destaca una serie de ejemplos que contribuyen a su ruptura. En *Los rescatadores en Cangurolandia* Bernardo pide la mano de Bianca en un desierto australiano, en *Hermano oso* se considera al amor como un sentimiento carente de género y que sobrepasa la relación heterosexual — siendo Kenai quien lo experimenta con respecto a la cría de oso que cuida —, en *Salvaje* se presenta posible la relación amorosa entre individuos de edades distantes como entre la jirafa madura Bridget y la joven ardilla macho Benny, asimismo en películas como *Vaiana* el amor se presenta como una manifestación y muestra de afecto con respecto a la propia existencia y al respeto hacia la naturaleza y reino animal.

Con todo, a partir de este desarrollo argumental que atiende a las representaciones internas de las narrativas de las películas, se recoge la manera en la que, mediadas por un consumo cultural; aterrizan, afectan y/o transforman los imaginarios y las prácticas concretas de quienes las consumen. Así, dichos largometrajes se proponen difundir un único ejemplo, que también se presenta como mayoritario, de sentimiento de amor entre dos personas; el de corte romántico. Dicha idea, afecta a las expectativas futuras de la sociedad, ya que únicamente se contempla como normativa y aceptable una concreta materialización de dicha emoción. Así, se daña la identidad de todas las personas que difieren de dicha condición heteronormativa; quienes se sienten diferentes sobre todo por no contar desde la infancia —periodo vital de suma importancia para el desarrollo íntegro de todas las personas— con referentes claves en su imaginario cotidiano que representen y que les permita identificarse con su propio ser, hacer y/o sentir.

Asimismo, se precisa de dicho análisis narrativo de las imágenes porque 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. Dicha situación, contribuye a perdurar una idea general y normativa sobre las relaciones sociales, la manera de proceder en estas, las heteronormatividades, etc., que no dan cabida al cambio ni al progreso en cuanto a sociedad más respetuoso e inclusiva con la diferencia. Por ello, tras manifestar el discurso narrativo que perdura en dichos filmes, categorizado incluso como peligroso, se insta en la necesidad de difundirlo entre quienes se nutren de estos para su desarrollo; ayudándoles a desmitificar los mitos clásicos y ofreciéndoles alternativas más actualizadas que se relacionan directamente con la multiplicidad de identidades.



Figura 8. Disney (1990, 2003 y 2016). Ruptura de estereotipos románticos. En (de izquierda a derecha) Los recatadores en Cangurolandia(Schumacher, 1990), Hermano oso (Williams, 2003) y Vaiana (Shurer, 2016)

CONCLUSIONES

Groso modo, se concluye manifestando y apoyando a la corriente que tilda a la productora Disney como una compañía de animación que crea, recrea y difunde situaciones que perduran los principios de un amor romántico heteronormativo en la sociedad.

Por un lado, se advierte la pérdida de importancia que experimenta el amor romántico en estas películas Disney a medida se evoluciona contextualmente y se avanza en el tiempo. En la mayoría de producciones de esta colección se presenta como tema principal pero, a medida que los movimientos sociales como las olas feministas se sudecen ciertas características de este como la temporalidad inmediata e infinita, los roles de género y el machismo se diluyen.

Por otro lado, se cierra la investigación remarcando la gran cantidad de ejemplos visuales que se comparten y que contribuyen como parte de la cultura visual a perdurar un sentimiento de amor romántico estereotipado. No obstante, en relación a los cambios sociológicos se genera una ruptura del estereotipo que contribuye a la presentación de una normalidad en el desarrollo del propio sentimiento.

Finalmente, respecto a los cambios más significativos relacionados con el concepto de “amor” se rescatan los siguientes largometrajes como productos audiovisuales Disney que contemplan otras posibilidades y un tratamiento del tema amoroso desde paradigmas distantes del romántico: *Mulan* contribuye a la introducción de la diversidad sexual, Hermano oso favorece el vínculo amoroso entre personas y animales, *Frozen: el reino de hielo* ofrece un impulso positivo al amor fraternal y Vaiana promueve un sentimiento amoroso hacia la propia naturaleza.

Con todo, a partir de este análisis crítico se contribuye a la alfabetización audiovisual y se comparten ejemplos filmicos que se precisa consumir desde un sentido crítico para no asimilar discursos que dificultan el progreso social; pero también dicho trabajo sirve para visibilizar productos de la colección “Los clásicos” Disney (1937-2016) que introducen una nueva visión más actualizada del sentimiento del amor y que sirven para cambiar el paradigma; rompiendo con convencionalismos sobre la emoción romántica.

REFERENCIAS FÍLMICAS

Arnold, B. (productor) y Buck, C. y Lima, K. (directores). (1999). Tarzán [Cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Walt Disney Pictures.

Ashman, H. y Musker, J. (productores) y Clements, R. y Musker, J. (directores). (1989). La sirenita [Cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Walt Disney Pictures.

Clements, R., Conli, R. y Musker, J. (productores) y Clements, R. y Musker, J. (directores). (2002). El planeta del tesoro [Cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Walt Disney Pictures y Walt Disney Feature Animation.

- Clements, R., Dewey, A. y Musker, J. (productores) y Clements, R. y Musker, J. (directores). (1997). Hércules [Cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Walt Disney Pictures y Walt Disney Feature Animation.
- Clements, R. y Musker, J. (productores) y Clements, R. y Musker, J. (directores). (1992). Aladdin [Cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Walt Disney Pictures y Walt Disney Feature Animation.
- Coats, P. (productor) y Cook, B. y Bancroft, T. (directores). (1998). Mulan [Cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Walt Disney Pictures y Walt Disney Feature Animation.
- Conli, R. (productor) y Greno, N. y Howard, B. (directores). (2010). Enredados [Cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Walt Disney Animation Studios.
- Del Vecho, P. y Lasseter, J. (productores) y Buck, C. y Lee, J. (directores). (2013). Frozen: El reino de hielo [Cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Walt Disney Animation Studios y Walt Disney Pictures.
- Del Vecho, P. y Lasseter, J. (productores) y Clements, R. y Musker, J. (directores). (2009). Tiana y el sapo [Cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Walt Disney Pictures.
- Disney, R. E. y Ernst, D. W. (productores) y Algar, J., Brizzi, G., Brizzi, P., Butoy, H., Glebas, F., Goldberg, E., Hahn, D. y Hunt, P. (directores). (2000). Fantasia 2000 [Cintacinematógrafa]. Estados Unidos: Walt Disney Pictures y Walt Disney Feature Animation.
- Disney, W. (productor) y Algar, J., Armstrong, S., Beebe, F., Ferguson, N., Handley J., Hee, T., Jackson, W., Kuske, H. y Roberts, B. (directores). (1940). Fantasía [Cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Walt Disney Pictures y RKO Pictures.
- Disney, W. (productor) y Algar, J., Armstrong, S., Hand, D., Heid, H., Roberts, B., Stterfield, P. y Wright, N. (directores). (1942). Bambi [Cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Walt Disney Productions.
- Disney, W. (productor) y Clark, L., Geronimi, C., Larson, E. y Reitherman, W. (directores). (1959). La bella durmiente [Cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Walt Disney AnimationStudios.
- Disney, W. (productor) y Cottrell, W., Hand, D., Morey, L., Pearce, P. y Sharpsteen, B. (directores). (1937). Blancanieves y los siete enanitos [Cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Walt Disney Pictures.
- Disney, W. (productor) y Ferguson, N. (director). (1944). Los tres caballeros [Cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Walt Disney Pictures.
- Disney, W. (productor) y Geronimi, C., Jackson, W. y Luske, H. (directores). (1950). La Cenicienta [Cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Walt Disney Productions.
- Disney, W. (productor) y Geronimi, C., Kackson, W., Kinney, J. y Luske, H. (directores). (1948). Tiempo de melodía [Cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Walt Disney Productions.
- Disney, W. (productor) y Geronimi, C., Jackson, W. y Luske, H. (directores). (1955). La dama y el vagabundo [Cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Walt Disney Pictures.
- Disney, W. (productor) y Geronimi, C. y Reitherman, W. (directores). (1961). 101 dálmatas [Cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Walt Disney Pictures.
- Disney, W. (productor) y Kinney, J., Luske, H., Morgan, W. y Roberts, B. (directores). (1947). Las aventuras de Bongo, Mickey y las judías mágicas [Cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Walt Disney Productions.
- Disney, W. (productor) y Reitherman, W. (director). (1963). Merlín el Encantador [Cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Walt Disney Pictures.
- Disney, W. (productor) y Reitherman, W. (director). (1977). Lo mejor de Winnie the Pooh [Cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Walt Disney Pictures.
- Flynn, B. y Goldman, C. (productores) y Williams S. (director). (2006). Salvaje [Cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Walt Disney Pictures y CORE Feature Animation.
- Fullmer, R. (productor) y Dindal, M. (director). (2005). Chicken Little [Cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Walt Disney Pictures.
- Hahn, D. (productor) y Allers, R. y Minkoff, R. (directores). (1994). El rey león [Cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Walt Disney Animation Studios y Walt Disney Pictures.

Hahn, D. (productor) y Trousdale, G. y Wise, K. (directores). (1991). La bella y la bestia [Cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Walt Disney Pictures y Walt Disney Feature Animation.

Hahn, D. (productor) y Trousdale, G. y Wise, K. (directores). (1996). El Jorobado de Notre Dame [Cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Walt Disney Pictures y Walt Disney Feature Animation.

Hahn, D. (productor) y Trousdale, G. y Wise, K. (directores). (2001). Atlantis: El imperio perdido [Cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Walt Disney Pictures.

Hale, J. (productor) y Berman, T. y Rich, R. (directores). (1985). Taron y el caldero mágico [Cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Walt Disney Pictures.

Hibler, W. y Reitherman, W. (productores) y Reitherman, W. (director). (1970). Los Aristogatos [Cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Walt Disney Pictures.

Hough, L. (productor) y Ellery, T. y Raymond, B. (director). (1998). Pocahontas II: Viaje a un nuevo mundo [Cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Walt Disney Pictures.

Hughes, J. y Mestres, R. (productores) y Herek, S. (director) (1996). 101 dálmatas más vivos que nunca [Cinta cinematográfica]. Estados Unidos y Reino Unido: Walt Disney Pictures y Great Oaks Entertainment.

Marsden, P. (productor) y Leighton, E. y Zondag, R. (directores). (2000). Dinosaurio [Cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Walt Disney Pictures.

Miller, R.W. y Reitherman, W. (productores) y Lounsberry, J. y Reitherman, W. (directores). (1978). Los rescatadores [Cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Walt Disney Productions.

Miller, R. W., Reitherman, W. y Stevens, A. (productores) y Berman, T. y Rich, R. (directores). (1981). Tod y Toby [Cinta cinematográfica]. Estados Unidos: The Walt Disney Company y Walt Disney Animation Studios.

Pentecost, J. (productor) y Gabriel, M. y Golsdberg, M. (directores). (1995). Pocahontas [Cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Walt Disney Pictures.

Reitherman, W. (productor) y Reitherman, W. (director). (1973). Robin Hood [Cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Walt Disney Productions.

Schumacher, T. (productor) y Butoy, H. y Gabriel, M. (directores). (1990). Los rescatadores en Cangurolandia [Cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Walt Disney Pictures.

Shurer, O. (productor) y Clements, R. y Musker, J. (productor). (2016). Vaiana [Cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Walt Disney Pictures y Walt Disney Animation Studios.

Spencer, C. (productor) y Bush, J., Howard, B. y Moore, R. (directores). (2015). Zootrópolis [Cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Walt Disney Pictures y Walt Disney Animation Studios.

Spencer, C. (productor) y Moore, R. (director). (2012). ¡Rompe Ralph! [Cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Walt Disney Animation Studios.

Williams, C. (productor) y Blaise, A. y Walker, R. (directores). (2003). Hermano oso [Cinta cinematográfica]. Estados Unidos: Disney.

1 “Disney also emphasizes the importance of true love in society” (Mollet, 2013, p. 115).

<https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/deed.es>

Disney (1961 y 1996). Influencia de la religión en el amor romántico Disney [Figura]. En (de arriba abajo) 101 dálmatas (Disney, 1961) y 101 dálmatas más vivos que nunca (Hughes y Mestres, 1996)

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alonso-Sanz, A. (2013). A favor de la Investigación Plural en Educación Artística. *Integrando diferentes enfoques metodológicos*, 25(1), 111-119.
- Alonso-Sanz, A. y Orduña, S. (2013). *Referentes relativos a la identidad en la Cultura Visual infantil*. Aula de Innovación Educativa, 220, 18-24.

- Asebey, A. M. d. R. (2011). Disney en la aculturación de la niñez latinoamericana. *Revista de Psicología Trujillo*, 13(2), 241-251.
- Barber, M. (2015). Disney's Female Gender Roles: The Change of Modern Culture [Tesis Doctoral]. Indiana: Indiana State University.
- Cantillo, C. (2011). Análisis de la representación femenina en los medios. El caso de las princesas Disney. Making of: *Cuadernos de cine y educación*, 78, 51-61.
- Cantillo, C. (2015). Del cuento al cine de animación: semiología de una narrativa digital. *Revista de Comunicación de la SEECI*, 38, 133-145.
- Chamberlain, P. (2017). *Affective Temporality-ties*. En P. Chamberlain (Ed.). The Feminism Fourth Wave (pp. 73-106). Londres: Palgrave McMillan.
- Colecciones clásicas de Disney (2020). Lista oficial y completa de los 58 Clásicos Disney (en español). Recuperado de: <https://tinyurl.com/5nc2kweb>
- Digón, P. (2006). El caduco mundo de Disney: propuesta de análisis crítico en la escuela. *Comunicar*, 26, 163-169.
- Eisner, E. W. y Barone, T. (2006). *Arts-Based Educational Research*. En J. L. Green, G. Camilli y P. B. Elmore (Eds.). Handbook of complementary methods in education research (pp. 95-109). Mahwah, Nueva Jersey: AERA.
- Escaño, C. (2010). Hacia una educación artística 4.0. *Arte, Individuo y Sociedad*, 22(1), 135-144.
- Escaño, C. (2013). Educación Move Commons. Procomún, Cultura Libre y acción colaborativa desde una pedagogía crítica, mediática y e-visual. *Arte Individuo y Sociedad*, 25(2), 319-336.
- Escaño, C., Maeso, A., Villalba, S. y Zoido, M. (2016). Educación Artística y Desarrollo Humano: un proyecto de cooperación al desarrollo en India. ASRI, 10, 1-16.
- Garabedian, J. (2014). Animating Gender Roles: How Disney is Redefining the Modern Princess. *James Madison Undergraduate Research Journal*, 2(1), 22-25.
- Garcés, H. (2000). Investigación científica. Quito-Ecuador: Ediciones Abya-Yala.
- Hefner, V., Firchau, R. J., Norton, K. y Shevel, G. (2017). Happily Ever After? A Content Analysis of Romantic Ideals in Disney Princess Films. *Communication Studies*, 68(5), 511-532.
- Huerta, R. (2011). Hybridization Between Media Education And Visual Arts Education. Miyazaki's Cinema As A Revulsive. *Acta, Didáctica Napocensis*, 4, 55-66.
- Huerta, R. (2014). Education on Sexual Diversity through Cinema. Procedia – Social and Behavioral Sciences, 132, 371-376.
- Huerta, R. y Alonso-Sanz, A. (2017). Nous entorns d'aprenentatge per a les arts i la cultura. València: Tirant Humanidades.
- Huerta, R. Alonso-Sanz, A. y Ramón, R. (2019). De película. Cine para educar en diversidad. València: Tirant Humanidades.
- Laderman, G. (2016). The Disney Way of Death. *Journal of the American Academy of Religion*, 68(1), 27-46.
- López, Á. y García, M. (2019). Mi vecino Miyazaki. Studio Ghibli. La animación japonesa que lo cambió todo. Madrid: Diálogo Ediciones.
- Marín, R. (2005). La "Investigación Educativa Basada en las Artes Visuales" o "Arte investigación educativa". En R. Marín (Ed.). Investigación en Educación Artística (pp. 223-274). Granada: Editorial Universidad de Valencia.
- Marín, V. y Solís, C. (2017). Los valores transmitidos por las mujeres de las películas Disney. *Ciencias Sociales*, 23, 37-55.
- Martínez-Cano, F. J., Ivars-Nicolás, B. y Roselló-Tormo, E. (2020). Cine memoria. Intersecciones entre documental y ficción en la práctica cinematográfica latinoamericana contemporánea: estudio de caso de Roma. *Fotocinema Revista Científica de Cine y Fotografía*, 20, 111-136.
- Mollet, T. (2013). "With a smile and a song...": Walt Disney and the Birth of the American Fairy Tale. *Marvels & Tales*, 27(1), 109-124.

- Monleón, V. (2020a). "Princesitas" con diversidad funcional. Una aproximación crítica a la opresión de realeza femenina en la colección cinematográfica "Los clásicos" Walt Disney (1937-2016) y el contra-discurso creado por la obra artística de Alexsandro Palombo. *Artseduca*, 26, 46-59.
- Monleón, V. (2020b). ¿Y la pedagogía Disney? Trabajando hacia una educación audiovisual de calidad. *Artybum, Monográfico 1: Humanidades Digitales y Pedagogías Culturales*, 135-155.
- Monleón, V. (2020c). El mantenimiento de una estructura social de clases a través de los largometrajes de la colección "Los clásicos" Disney (1937-2016). *Communiars*, 3, 76-94.
- Pereira, Z. (2011). Los diseños de método mixto en la investigación en educación: Una experiencia concreta [archivo en línea]. *Revista electrónica educare*, 15(1), 15-29.
- Porta, A. (2014). Explorando los efectos de la música del cine en la infancia. *Arte, individuo y sociedad*, 26(1), 83-100.
- Ramos, C. A. (2015). Los paradigmas de la investigación científica. *Av. Psicol.*, 23(1), 9-17.
- Ros, N. (2007). El film Shrek: una posibilidad desde la educación artística para trabajar en la formación docente la lectura de la identidad y los valores. *Revista Iberoamericana de Educación*, 44(6), 1-12.
- Strauss, A. L., y Corbin, J. (2002). Bases de la investigación cualitativa: técnicas y procedimientos para desarrollar la teoría fundamentada. Medellín: Universidad de Antioquia.
- Supúlveda, P. (2013). El mito del amor romántico y su pervivencia en la cultura de masas. *Ubisunt? Revista de Historia*, 28, 100-109.

NOTAS

1 "Disney also emphasizes the importance of true love in society" (Mollet, 2013, p. 115).