

Universidad de Belgrano  
Facultad de Humanidades  
Licenciatura en Psicología



Trabajo Final de Carrera

***“La codificación queer en villanos/as de Disney y su impacto en la formación de opiniones sobre la identidad sexual”***

**Alumna: Abril Chiara Vercelli**

abril.vercelli@comunidad.ub.edu.ar

Mat.: 40221360      I.D.: 148446

**Tutor: Prof. Lic. Emiliano Polcaro**

## Índice

Resumen	2
1. Introducción	3
1.1. Problema de Investigación	3
1.2. Preguntas de Investigación	4
1.3. Relevancia y justificación de la temática	4
2. Objetivos	5
3. Alcances y Limitaciones	5
4. Antecedentes	6
4.1. La homosexualidad: de práctica aceptada a enfermedad.	6
4.2. Los locos años 20 y La Gran Depresión	9
4.3. El Código Hays	11
4.4. El término queer	12
5. Estado del Arte	14
6. Marco Teórico	21
6.1. Sobre el sexo y el género	21
6.2. Sobre la sexualidad “normal”	22
6.3. Sobre los medios de comunicación y la opinión pública	24
7. Metodología	26
8. Desarrollo	27
8.1. La manifestación de género de los villanos/as vs. la de los héroes/princesas	27
8.1.1. La Sirenita (1989)	30
Análisis de las características de Úrsula	33
8.1.2. Pocahontas (1995)	36
Análisis de las características del General Ratcliffe	40
Análisis de las características de John Smith	41
8.1.3. Hércules (1997)	42
Análisis de las características de Hades	44
Análisis de las características de Hércules	44
Análisis de resultados	45
8.2. Los estereotipos de género en los medios de comunicación y su impacto en la opinión pública	46
8.2.1. Consecuencias en la comunidad LGBTQ+	50
9. Conclusión	52
10. Referencias Bibliográficas	54

## **Resumen**

La codificación queer o *queer coding* es el proceso en el que los personajes de una película demuestran tener características físicas o comportamientos que están usualmente asociados a los estereotipos de la comunidad LGBTQ+, siempre y cuando la orientación sexual del personaje no esté especificada. Las películas producidas por The Walt Disney Company tienden a codificar de manera queer a los villanos. La presente tesina es una revisión bibliográfica que tiene como objetivo analizar la codificación queer observada en villanos de Disney, con el fin de evaluar si esto podría tener un impacto en las opiniones públicas que se tienen sobre la identidad sexual. Para ello se realizó una comparación entre villanos/as y héroes/princesas de tres películas: La Sirenita (1989), Pocahontas (1959) y Hércules (1997), para contrastar la manera en la que se proyectan a dichos personajes y se catalogan a los villanos como el único que no sigue los lineamientos de los roles de género, posicionándolo como el desviado. Para el análisis se utilizaron los datos recabados en una investigación de England et al. (2011), en donde se distinguieron características masculinas y femeninas en las películas de Disney para analizar los estereotipos de género. Se descubrió que los villanos hombres contaban con más características femeninas que masculinas, y la villana mujer con más características masculinas que femeninas, mientras que los héroes y la princesa cumplían con casi todas las características de su género asignado, y con pocas del género contrario. Se desarrollaron teorías sobre el impacto de los medios de comunicación en la opinión pública, y sobre la manera en que los mismos siempre tienden a perpetuar estereotipos. Por último se detallaron las consecuencias que el consumo de estas películas podría tener en la comunidad LGBTQ+.

Palabras claves: codificación queer, opinión pública, medios de comunicación, identidad sexual, villanos de Disney.

## **1. Introducción**

La codificación queer alude al proceso en el que los personajes de una película, libro o serie demuestran tener características físicas o comportamientos que están usualmente asociados con la comunidad LGBTQ+ (Rosewarne, 2019). Esto aplica siempre y cuando la orientación sexual del personaje no esté especificada, y usualmente se basa en adjudicar características femeninas a los personajes hombres, y características masculinas a las mujeres (Rosewarne, 2019). La codificación queer se originó en Estados Unidos durante las décadas de los 50' y 60', un tiempo histórico en donde la representación de personajes LGBTQ+ era prácticamente nula en la industria del cine (Rosewarne, 2019). Esta forma de incluir personajes queer sutilmente se ve plasmado en las películas animadas producidas por The Walt Disney Company, pero de una forma algo particular, ya que por alguna razón, los personajes que presentan dichos rasgos son siempre los villanos. Si bien en las películas de Disney no hay personajes que sean explícitamente queer, se puede observar que son los villanos y villanas los que presentan comportamientos y rasgos estereotipados que son consistentes con los de dichas comunidades (Koeun, 2017).

Las características físicas de los villanos que fueron "queer coded" incluyen rasgos delicados que se asocian con la belleza femenina, mientras que las villanas presentan rasgos asociados con lo masculino. Desde los trajes rosas y brillantes del Gobernador Ratcliffe en "Pocahontas" (1995), hasta la malvada Úrsula de "La Sirenita" (1989) que fue literalmente inspirada en Divine, una drag queen de los años 80', vemos que la codificación queer está muy presente. Como dicen Li-Vollmer y La Pointe (como se cita en Koeun, 2017) "*Los villanos tienen el posicionamiento y el movimiento del cuerpo de una dama bien educada, especialmente en comparación con el movimiento fácil y fluido y los gestos expansivos de los protagonistas masculinos*" (pág. 160. Traducción personal). El queer coding también se ve en las actividades de estos villanos, ya que mientras el héroe realiza actividades propias del rol de género masculino como luchar, pescar o cazar, los villanos deciden arreglarse, prepararse o enviar cohortes para que peleen en su lugar. Esto se ve a la inversa en el caso de las mujeres, ya que mientras la princesa canta, se peina o cocina, las villanas pelean en sus trajes negros que contrastan con los vestidos escotados de colores claros de las protagonistas. En resumen, y tomando los aportes de Brown (2021), Disney puede representar aspectos queer sin arriesgar su reputación moral, siempre y cuando estos aspectos involucren daño y maldad indiscutible.

### **1.1. Problema de Investigación**

En 2003, Lippmann (como se cita en Rubio Ferreres, 2009) estableció que los medios de comunicación son una fuente primaria de las imágenes y ficciones que tenemos en nuestras mentes y con las que se llega a formar la opinión pública. Asimismo, afirmó que en la transmisión de información, los medios de comunicación tienden a reducir la realidad a estereotipos, y son los mismos los que crean y transmiten dichos estereotipos (Lippmann, 2003,

como se cita en Rubio Ferreres, 2009). Por lo tanto, tiene sentido que los personajes de dichas películas sigan los lineamientos de los roles de géneros, que vienen a ser expectativas culturales sobre los comportamientos sociales adecuados para las personas que poseen un sexo determinado (Woloski et al., 2016). La estructura social prescribe una serie de funciones para la mujer y el hombre que son presentadas como naturales a sus respectivos géneros, y aunque sean tipificaciones abstractas son normativizadas hasta el estereotipo (Woloski et al. 2016). Estos estereotipos están tan hondamente arraigados que son considerados como expresiones biológicas del género, perdiendo de vista su carácter cultural (Woloski et al. 2016).

Si estas películas presentan al héroe/princesa como el que acepta y sigue los roles de género, mientras que el villano/a es el que los subvierte, se expone al bueno como el que acepta los roles de género, y al único que no lo hace como el malvado. Dicho esto, tiene sentido pensar que si estas películas asocian lo queer con lo negativo y lo malvado, se podría creer que las mismas pueden tener una influencia en las opiniones que generan los espectadores sobre la identidad sexual, que viene a ser la unión entre la orientación sexual, la identidad de género y sexo biológico.

## 1.2. Preguntas de Investigación

Las preguntas que motivan esta investigación son: ¿cuál es la influencia que el consumo de dichas películas podría tener sobre la concepción de las identidades sexuales no heteronormativas? Y ¿qué consecuencias podría tener esto en la comunidad LGBTQ+?

## 1.3. Relevancia y justificación de la temática

Si los medios de comunicación influyen en nuestras opiniones, y las películas de Disney asocian a los villanos con la no heteronormativa, tiene sentido pensar que dichas películas pueden tener un impacto en el desarrollo de valoraciones negativas hacia las personas de la comunidad LGBTQ+. En una última instancia, podrían colaborar al desarrollo de la homofobia<sup>1</sup>, que se entiende como la actitud hostil u odio irracional respecto de los homosexuales, y viene a ser un *“sistema de creencias o prejuicios, según el cual los homosexuales son conceptuados como psicológicamente perturbados e inferiores a los heterosexuales”* (Cornejo Espejo, 2012. Pág. 86). El término también opera en un nivel cultural, ya que existen ciertos códigos de comportamientos o normas sociales, que si bien no están explícitamente escritas en una ley o política, trabajan dentro de la sociedad para legitimar la discriminación (Cornejo Espejo, 2012). Del mismo modo, las representaciones estereotípicas plasmadas en las películas de Disney podrían influenciar en el desarrollo de la homofobia internalizada, concepto utilizado para designar los pensamientos y sentimientos negativos experimentados por las personas no heterosexuales sobre su sexualidad (Williamson, 2000).

---

<sup>1</sup> Tomaremos el término *homofobia* como análogo al término queerfobia.

Si bien hemos avanzado mucho en términos de género, aún siguen habiendo normativas de género que están basadas en una sociedad patriarcal, que se transforman a su vez en inequidades en salud (Tajer, 2012). Si vamos a la clínica psicoterapéutica, vemos que si bien hay muchos psicólogos contemporáneos que toman en cuenta los modos actuales de sufrimiento de aquellos sujetos que no viven, ni aspiran a vivir en familias nucleares, patriarcales y autónomas, en términos generales se siguen teniendo herramientas y modos de pensar patriarcales (Tajer, 2020). Estos pensamientos son los únicos modos de organización del psiquismo, e invaden la crianza de los hijos que es el momento fundante del psiquismo, teniendo una sociedad a favor de la diversidad, pero con el dogma patriarcal identificándose como modelo normativo para todos (Tajer, 2020). Es por estas razones que estudiar la manera en que los medios de comunicación perpetuaron el modelo hegemónico heteronormativo, binario y patriarcal puede ayudar a la deconstrucción del mismo. De esta manera se podrán identificar y actuar frente a los nuevos modos de aparición de dolor e infelicidad humana, y pensar la constitución de modalidades deseantes por fuera de este modelo (Tajer, 2020).

## 2. Objetivos

General: Evaluar si la codificación queer de los villanos en las películas de Disney podría tener un impacto en las opiniones públicas que se tienen sobre la identidad sexual.

Específicos:

- 1) Comparar la manera en que los villanos/as de Disney son presentados con características no heteronormativas en contraste con los héroes/princesas.
- 2) Determinar qué consecuencias podría tener el queer coding en villanos/as de Disney en la comunidad LGBTQ+.

## 3. Alcances y Limitaciones

La siguiente tesina trabajará con el queer coding que se observa en los villanos de tres películas producidas por The Walt Disney Company realizadas entre 1989 y 1997. Estas son La Sirenita (1989), Pocahontas (1995) y Hércules (1997). No se tomará en consideración las películas de Disney producidas en los últimos 25 años, a sabiendas de que en dichas películas la codificación queer de los villanos y los estereotipos de género manifestados son menores y no tan definidos. Tampoco se evaluarán películas producidas por otras compañías o productoras. Se utilizarán los desarrollos realizados bajo el marco de la psicología social en relación al impacto de los medios de comunicación en la formación de opiniones. La investigación no evaluará si el consumo de dichas películas puede tener un impacto en la formación de la identidad sexual de las personas, sino la opinión que se pueda formar sobre ella.

## 4. Antecedentes

### 4.1. La homosexualidad: de práctica aceptada a enfermedad.

Cuando en el mundo occidental contemporáneo mencionamos las relaciones homosexuales, es muy probable que pensemos en un grupo marginalizado de personas, que discriminados por instituciones y grupos sociales, como puede ser la Iglesia Católica, han sido condenados y considerados anormales y pecadores. Entendemos que la homosexualidad no es algo nuevo, sino un fenómeno que ha coexistido siempre en nuestras sociedades. Pero partiendo desde el hecho de que la sexualidad es un hecho cultural, cada contexto histórico y social le ha creado prácticas y símbolos propios, y otorgado distintos significados en base a sus experiencias (Gómez, 2002).

Si bien hay algunas excepciones, como la Antigua Mesopotamia que presentaba leyes contra la sodomía (prácticas sexuales contra la voluntad de Dios), la intolerancia a la homosexualidad es más bien un fenómeno de los tiempos modernos (Martín Sánchez, 2011). Esto se debe a que gracias a varios escritos, hoy sabemos que en muchas sociedades de la Antigüedad, la homosexualidad era una práctica entendida como “normal” y aceptada entre sus miembros (Martín Sánchez, 2011). La separación binaria, absoluta y radical que encontramos hoy en día en nuestra sociedad que divide a la heterosexualidad de la homosexualidad no existía, sino que se entendía a estas prácticas desde una tolerancia y normalidad, que es difícil de encajar dentro de las sociedades de raíz judeo-cristiana (Martín Sánchez, 2011). Si bien esta dicotomía está empezando a ser cuestionada en el mundo occidental, por ejemplo con el movimiento de las personas que se identifican como no binarias, esta división sigue teniendo vigencia para muchos de los miembros más tradicionales de la sociedad contemporánea.

En el Antiguo Egipto, civilización que se desarrolló desde 3200 a. C. hasta el año 31 a. C., las prácticas homosexuales no sólo eran admitidas, sino que se incluían prácticas sexuales sodomíticas en los cultos religiosos. Algo similar pasaba en la Antigua Grecia (1200 a. C. - 146 a. C.), en donde la homosexualidad no era vista como una anomalía frente a la heterosexualidad, sino que por el contrario, era percibida como una alternativa sexual, como una posibilidad dentro del amplio espectro de las sexualidades. No se hacían discriminaciones, ni se categorizaban como “anomalías”, porque se creía que para alcanzar la madurez, los hombres debían participar de un rito iniciático que se basaba en iniciarse homosexualmente. Es interesante aclarar que la relación homosexual “normal” era entre hombres y adolescentes varones, fenómeno conocido como “*homo pederastia*”, y surgió como una tradición aristocrática educativa y de formación moral. Ahora bien, como las mujeres eran consideradas inferiores al hombre, la homosexualidad femenina era prácticamente ignorada. Asimismo, se creía que la mujer era tan inferior, que era incapaz de proporcionar placer sexual. Es por esto que el sexo heterosexual se practicaba como necesidad biológica o fisiológica, pero las relaciones que

realmente brindaban placer, eran las homoeróticas que se ejecutaban con los amantes hombres (Martín Sánchez, 2011).

Estas prácticas no dejaron de ser aceptadas cuando el Imperio Romano (27 a.C. - 476 d.C.) invadió estas civilizaciones, sino que por el contrario, fue aquí donde por primera vez aparecieron leyes que regularon las uniones homosexuales, y se legitimó el matrimonio homosexual. Estas uniones permanentes y exclusivas eran propias de las clases altas, y fue la primera vez en la historia que se habló del matrimonio homosexual como un vínculo formal y legal, con los mismos derechos y características que los heterosexuales. El Imperio Romano también ejercía igualdad de trato ante el caso de violaciones de niños, ya que la condena era la misma, independiente de si eran de carácter homosexual o heterosexual, puesto que ambas eran entendidas como equivalentes. Dejando de lado la discriminación de género que se ejercía, ya que la homosexualidad y bisexualidad era solo permitida para los hombres adultos, el Imperio Romano puede ser considerado pionero en lo que supone la tolerancia social hacia la homosexualidad (Martín Sánchez, 2011).

Cuando cayó el Imperio Romano, la ideología cristiana se hizo cada vez más fuerte, y terminó gobernando política, cultural y socialmente durante la Edad Media (siglos V al XV). Con la inserción de la doctrina católica, se empezaron a romper los modelos morales establecidos, para sentar nuevas normas sobre lo que era moralmente correcto. Fue así que la homosexualidad, que hasta el momento entraba dentro de los parámetros de la cotidianidad, pasó a considerarse un pecado, ocupando el punto de mira de la Iglesia, la sociedad y los poderes políticos y públicos. La persecución y condena que la Iglesia Católica atribuyó a la homosexualidad tiene su origen en la función puramente reproductora que la misma le atribuye al sexo (Martín Sánchez, 2011).

En *Historia de la Sexualidad* (1998), Michael Foucault cuenta como esta represión en torno a la sexualidad tomó más fuerza dos siglos después de la Edad Media, cuando Martin Lutero llevó a cabo lo que se conoce como la Reforma protestante, un movimiento que había debilitado el poder de la Iglesia Católica. Esto hizo que en el siglo XVII, la Iglesia responda a esto con lo que se conoce como la Contrarreforma, que tuvo como efecto principal la cosificación del placer del sexo, llevado a cabo por el "triple decreto" del puritanismo burgués: el mecanismo de la prohibición, censura y mutismo. El orden puritano burgués reprime la sexualidad, y establece que toda aquella sexualidad que no apunte a la reproducción, queda condenada, silenciada y negada, afirmándose en la inexistencia. Así, los placeres quedan reducidos al acto reproductivo (Foucault, 1998).

Hasta aquí hablamos de cómo las prácticas homosexuales han sido condenadas moralmente. Pero, ¿cómo y por qué se empezaron a considerar enfermedades mentales? A comienzos del siglo XIX la psiquiatría se empezó a adueñar de las experiencias más íntimas de los seres humanos. Esto puede ser explicado si tenemos en cuenta que al ser humano se lo entiende como una "entidad inacabada", que incluye dos dimensiones. A la primera se le conoce como

*pathos*, palabra que deriva del griego y se refiere a aquello dado por la naturaleza, va más allá de la autonomía que pueda tener cada individuo, es decir el aspecto fisiológico, genético y biológico. A la segunda dimensión se le llama *éthos*, y denota aquello que no es innato, es decir la libertad de cada ser humano de actuar y tomar decisiones por cuenta propia, en base a nuestras costumbres y hábitos que se van construyendo a lo largo de la existencia, creando así una forma de vida singular y particular (Peidro, 2021).

Por lo tanto, la psiquiatría comenzó a ir más allá del *pathos* para analizar el *ethos*, convirtiendo a la sexualidad en un sistema de conocimiento psiquiátrico que podía ser clasificado y patologizado (Peidro, 2021). Los médicos comenzaron a teorizar y clasificar respecto a los nuevos términos de heterosexualidad y homosexualidad. Las relaciones sexuales entre personas del mismo sexo no eran algo novedoso, pero si lo fue la concepción de la homosexualidad entendida como una enfermedad del instinto sexual. Como establece Davidson (2001): *"La perversión y los pervertidos fueron un invento del razonamiento psiquiátrico y de las teorías psiquiátricas..."* (pág. 54. Como se cita en Peidro, 2021). La sexualidad empezó a abordarse no sólo en términos anatómicos, sino que empezaron a tomar peso variables como el gusto, el impulso, las satisfacciones y los rasgos psíquicos, trascendiendo la esfera del *pathos* (Peidro, 2021).

Foucault (1974), en sus ensayos sobre normalidad y anormalidad, afirma que en un momento dado de la historia, el placer que no estaba ajustado a la "sexualidad normal", era suficiente para dictaminar que era una conducta anormal, susceptible a la psiquiatrización (Como se cita en Nijhenson, 2018). Fue así que la psiquiatría se convirtió en el campo unitario de las anomalías sexuales, o en otras palabras, la ciencia empezó a establecer qué conductas eran normales y cuáles no en el campo de la sexualidad (Nijhenson, 2018). Así comenzaron a aparecer trastornos y enfermedades de índole sexual, como se puede ver en el artículo de Havelock Ellis llamado "Sexo-Aesthetic Inversion" (1913), en donde hablaba de los "trasvestidos", como aquellos sujetos que sentían que pertenecían al sexo opuesto y se identificaban con sus rasgos psíquicos y físicos (como se cita en Peidro, 2021). Malena Nijhenson (2018) afirma que: *"Desde el poder psiquiátrico se patologizan las desviaciones respecto de la heteronormatividad, excluyendo tanto social como jurídicamente a estas subjetividades. Se trata de un criterio arbitrario que sacrifica y mutila nuestros cuerpos y deseos"* (pág. 7).

Si bien este tipo de pensamientos nos pueden parecer muy antiguos y obsoletos, este modo de razonamiento psiquiátrico siguió vigente hasta fines del siglo XX. En 1952 la Asociación Americana de Psiquiatría (APA) publicó la primera edición del Manual Diagnóstico y Estadístico de los Trastornos mentales (DSM), que incluyó a la homosexualidad como una categoría de enfermedad mental. El manual también incluía a la desviación sexual como trastorno de personalidad, pero contaba con tan pocos detalles diagnósticos, que se terminaba dejando a discrecionalidad del médico tratante la valoración de una conducta como desviada, arrojándose así el territorio de lo moral. El médico, con su propio sistema de valores y su propia

cosmovisión, decretaba si el sujeto se alejaba lo suficiente del imperativo de la relación sexual con fines reproductivos como para diagnosticar como “desviado sexual” (Peidro, 2021).

En 1973 la APA publicó el DSM-II, donde eliminó a la homosexualidad como una de las categorías diagnósticas de la sección de “Desviaciones Sexuales” (Fundación Iguales, 2012). Esto sucedió gracias a que en este contexto socio-histórico, la comunidad gay de Estados Unidos comenzaba a manifestarse y a reclamar justicia ante el trato discriminatorio del que eran víctimas (Fundación Iguales, 2012). Esto hizo que psiquiatras de la APA llevaran a cabo diversos estudios, que hicieron que se concluyera que no existía evidencia científica que sostenga que la homosexualidad era una enfermedad mental (Fundación Iguales, 2012). Aunque el DSM-III, que se publicó en 1983, no presentaba a la homosexualidad como un trastorno mental, aún había trastornos referidos a la identidad sexual que mantenían la misma lógica que las proposiciones conceptuales planteadas por Havelock Ellis setenta años antes (Peidro, 2021).

Si bien la APA no consideraba más a la homosexualidad como una enfermedad, no fue hasta dos décadas después, en 1990, que la Organización Mundial de la Salud (OMS) retiró a la homosexualidad de su lista de enfermedades mentales (Peidro, 2021). El 17 de diciembre de 1991, la Organización de las Naciones Unidas (ONU), aprobó los “Principios para la protección de los enfermos mentales y el mejoramiento de la atención de la salud mental” (ONU, 1991). El principio número cuatro se denominó “Determinación de una enfermedad mental”, en donde se establecía que para formular dicha determinación, la misma debe hacerse con arreglo a normas médicas que estén aceptadas internacionalmente (ONU, 1991). Esto se hizo para asegurar que no se haría sobre la base de ningún motivo político, religioso, económico, social o cualquier otro que no esté específicamente relacionado con una condición de salud mental (ONU, 1991). Asimismo, se afirmó que ni la falta de valores morales, culturales, políticos, religiosos o sociales pueden constituir un factor determinante del diagnóstico de una enfermedad mental (ONU, 1991).

#### 4.2. Los locos años 20 y La Gran Depresión

Cuando terminó la Primera Guerra Mundial en 1914, comenzó una década de reconstrucción, en donde hubo un importante crecimiento y dinamismo económico, principalmente en los sectores empresariales e industriales. La postguerra le permitió a la economía norteamericana desarrollarse de tal manera que Estados Unidos se convirtió en la primera potencia mundial. Esto se debe a que el contexto lo ubicó en el mercado de tal manera que se volvió el principal proveedor de materias primas y productos alimenticios e industriales, consolidando nuevos sectores como la industria eléctrica, la petroquímica, la aeronáutica, la radiofonía, y por supuesto, el cine (De Lascoiti, 2009).

Todo este *boom* productivo dio inicio a lo que se conoce como “los locos años 20”, y no se puede hablar de esta década sin mencionar los impactos que esto tuvo en la concepción del

género y del rol de la mujer. Esto se debe a que la Primera Guerra Mundial transformó el rol de la mujer, ya que como los hombres debieron dejar sus trabajos para pelear en la guerra, las mujeres tuvieron que reemplazar a los hombres en sus trabajos. Las mujeres ahora no eran solo amas de casa, sino que además tuvieron que convertirse en trabajadoras de fábricas, conductoras de ambulancias o bien ocupar otros tipos de trabajos que no requerían de calificaciones para llevarlos a cabo. Si bien las mujeres debieron abandonar estos trabajos luego de terminada la guerra, muchas se dieron cuenta de las capacidades que tenían y las restricciones sociales que existían que boicoteaban su libertad. Empezaron a ser conscientes de que eran privadas de tomar decisiones individuales por ellas mismas, tanto dentro como fuera del hogar, y esto hizo que empiecen a haber protestas que exigían un cambio en la forma en que se las percibía (Singh & González, 2019).

Aquí aparecen las famosas chicas *flapper*, que con sus faldas cortas y sus famosos corte de pelo *bob cut*, cambiaron la definición de feminidad, ya que las mujeres comenzaban a buscar un estilo de vida más liberador en comparación a generaciones anteriores. Estas chicas que escuchaban y bailaban jazz, fumaban, tomaban licores fuertes y usaban maquillajes y accesorios extravagantes, se convirtieron en el ejemplo de cómo una mujer blanca de clase media debía lucir. Esto se debe a que las empresas de publicidad comenzaron a destinar sus anuncios a estas mujeres, ya que eran las principales consumidoras de sus productos. Los medios comenzaron a explotar la vulnerabilidad de las mujeres, influyendo a las mismas a comprar maquillaje, ropa, cigarrillos y automóviles, con la idea de que así mejoran su imagen y su autoestima (Singh & González, 2019)

Hasta aquí, pareciera que Estados Unidos era el país de la libertad, el progresismo y el dinero. Entonces, ¿qué fue lo que sucedió que hizo que lo que se conocía como la primera potencia mundial caiga de tal modo que entre a una era conocida mundialmente como “La Gran Depresión”? De Lascoiti (2009) explica que la economía mundial estaba en desequilibrio con respecto a Estados Unidos, y esto hizo que no se pueda generar un consumo suficiente para poder sustentar toda esa expansión industrial.

A finales de la década, la compra de acciones creció en un 90%, y si bien esta especulación financiera otorgaba dinero a los accionistas, el valor de estas acciones eran ficticios, ya que estaban por encima del valor real. Los ingresos de la población del país no habían subido lo suficiente para que el consumo siguiera creciendo, lo que generó que hubiera muchos almacenes, que si bien estaban llenos de mercancías, no podían ser vendidas. Esto hizo que muchas fábricas e industrias comenzarán a despedir a sus trabajadores. Como establece De Lascoiti (2009): “*La prosperidad, que antes estaba basada en el desarrollo industrial, pasó a depender de la especulación (...) la bolsa seguía la fiesta especulativa*” (pág. 4). La gran demanda de los especuladores obligaba a las acciones a que sigan creciendo, aunque los precios no subieran y no había una economía que sustente tal crecimiento. Fueron varios años de no poder, o no querer, ver la gravedad del asunto, lo que generó que el jueves 24 de octubre de 1929, o lo que hoy se conoce como el “jueves negro”, la Bolsa de Nueva York quiebre. Esto

ocasionó una crisis que era inevitable, extendiéndose al comercio, al sistema bancario y a las industrias (De Lascoiti, 2009).

### 4.3. El Código Hays

Luego de que el desplome de Wall Street de 1929 terminará con la opulencia de los locos años 20, los directores de cine tuvieron que buscar la manera de atraer a un público que tenía cada vez menos dinero, y lograron esto creando películas de contenido que, para la época eran transgresores, lascivos y obscenos. Las productoras atrajeron al público con sexo, violencia y drogas, cosa que se puede observar en películas como Scarface (1932) y Baby Face (1932), que reflejaban tramas con mujeres sexualmente liberadas, lucha de clases y gánsters glamurosos (Lewis, 2021).

Tiene sentido que todos estos sucesos trajeron una condena por parte de las organizaciones políticas, cívicas y religiosas, ya que se empezó a mantener la idea de que la industria del cine estaba convirtiéndose en algo moralmente cuestionable (Lewis, 2021). Esto trajo una presión política muy grande, que llevó a que los líderes religiosos del país se unieran para censurar y cortar películas con el fin de adaptarlas a los estándares éticos de la comunidad y así renovar la industria cinematográfica (Mondello, 2008; Lewis, 2021). Fue así que William H. Hays se convirtió en el director de la Asociación Cinematográfica de América (Mondello, 2008). Hays tenía trayectoria en el Partido Republicano y había sido diácono presbiteriano, por lo que sus creencias conservadoras eran perfectas para limpiar la imagen del cine como una táctica de relaciones públicas (Mondello, 2008). Hays pasó a aconsejar individualmente a los estudios sobre cómo producir películas para reducir la posibilidad de que la película fuera cortada, y fue así que el 31 de marzo de 1930, creó un código (Mondello, 2008). El Código Hays enumeraba tres "Principios Generales":

- 1) No se producirá ninguna película que rebaje los principios morales de aquellos que la vean. Por consiguiente, nunca se debe dirigir la simpatía del público hacia el lado del crimen, el mal o el pecado.
- 2) Se presentarán los principios de vida correctos, sujetos solamente a los requisitos del drama y el entretenimiento.
- 3) La ley, natural o humana, no será ridiculizada, ni se creará simpatía hacia su violación (Association of Motion Picture Producers, Inc., 1930.  
Traducción personal)

En consiguiente, se detallaron aplicaciones particulares a estos principios. El código prohibía la desnudez, la violencia gráfica o realista, la violación, y también tenía reglas sobre el uso del

vestuario, la religión, el crimen y la moralidad (Lewis, 2021). Las películas debían mantener la sanidad de la institución del matrimonio y el hogar, y las imágenes no debían inferir que las *“formas bajas de relación sexual”* son lo aceptado o común (Association of Motion Picture Producers, Inc., 1930. Pág. 3. Traducción personal). Del mismo modo, estaban prohibidos la perversión sexual o cualquier inferencia a ella, la vulgaridad o las temáticas *“bajas, repugnantes y desagradables”* y la profanación (Association of Motion Picture Producers, Inc., 1930. Pág. 3. Traducción personal). Se entiende entonces que estaba prohibido que las películas producidas contengan en ellas personajes con características que se desvíen de lo heterosexual, ya que, como se mencionó en el apartado 2.1. La homosexualidad: de práctica aceptada a enfermedad, en su momento estas eran consideradas perversiones sexuales. Por lo tanto, las películas que los estudios de Hollywood estaban creando durante la Gran Depresión de 1930 a 1934 fueron el causante de que se produzca el Código Hays, y se genere un *“regreso al conservadurismo”* (Lewis, 2021).

Un claro ejemplo de cómo el Código Hays modificó la manera en la que Hollywood creaba sus películas, es el cambio de rol que se generó en el personaje colosalmente llamado “the sissy”, o en español, “la mariquita”. Kim Koeun (2017) afirma que los personajes queer coded existen en Hollywood desde los años 20’, encontrando como primer ejemplo “la mariquita”. Estos personajes eran muy dramáticos y extravagantes, sin parecer tener una sexualidad definida, ocupando el espacio intermedio entre la masculinidad y la feminidad, con el fin de que todos a su alrededor parecieran y se sintieran más masculinos o femeninos en contraste (Koeun, 2017). Las mariquitas se usaban como un “alivio cómico”, hasta el punto de perpetuarse como ridículos en sus comportamientos y vestimentas, con el fin de ser visto como raros y no normales, para que todo aquel que interactúe con él se sienta dentro de la norma (Koeun, 2017). Sin embargo, luego de la censura de Hollywood con la publicación del Código Hays, los directores de cine tuvieron que buscar otra manera de presentar a estos personajes, y lo hicieron convirtiéndolos en oscuros y malvados (Arronson, 2015). Es decir, que el personaje de la mariquita estaba ahora encarnado en los villanos de las películas (Arronson, 2015). Esos personajes que durante los años 20’ eran animados y extravagantes, a partir de la década del 40’ jugaron un papel oscuro y eran considerados espeluznantes (Arronson, 2015). Pero aunque pueda parecer que el nuevo papel de las mariquitas era completamente opuesto al original, el concepto general de este personaje se mantuvo, ya que siguió cumpliendo el rol de ser aquel que no encajaba, y que era notablemente raro y diferente a los demás (Arronson, 2015).

#### 4.4. El término queer

El término queer existe en inglés desde hace más de cuatro siglos, y si bien ha conocido distintos significados a lo largo del tiempo, durante una gran parte de la historia se ha asociado a denotaciones y connotaciones negativas. Queer se usaba para designar aquello que era raro, vulgar, excéntrico, de carácter dudoso o cuestionable (Lauretis, 2015; Perez, 2016), e incluso Charles Dickens, el escritor británico, denominaba a una parte de Londres en la que vivían las

personas pobres, enfermas o endeudadas como “Queer Street” (Lauretis, 2015). Posteriormente, la palabra comenzó a ser asociada principalmente con el estigma de ser homosexual o una persona de sexo-género no normativo, o bien, para categorizar a aquellas personas que no cumplían con las expectativas de identidad esperadas, como raros (Lauretis, 2015; Perez, 2016).

A fines del siglo XX, y con el movimiento de la liberación gay, la palabra queer fue apropiada por sus destinatarios y la reivindicaron como un posicionamiento político y cultural, y el término pasó a designar orgullo y un signo de resistencia política (Lauretis, 2015; Perez, 2016). Fue en 1990 que durante una marcha del orgullo, un colectivo de la ciudad de Nueva York llamado “Queer Nation” repartió volantes bajo la consigna “*Queers read this*” (“*queers lean esto*”), en el que se explicaba que el término había sido apropiado en función de su radicalidad política (Perez, 2016). De esta manera se estaban oponiendo a que se los llame “gay”, ya que esa palabra significa alegría, emoción que la mayoría de los gays y lesbianas de esa época no sentían a diario por la discriminación que sufrían (Perez, 2016). Así, el usar el término queer era una manera de recordar la manera en la que eran percibidos por el resto del mundo (Perez, 2016). Si bien en los años 60’ había surgido un movimiento de normalización gay-lésbico, luego de la crisis del sida se había vuelto más conservador, ya que la enfermedad hizo que una gran parte de la comunidad gay masculina sienta la necesidad de mostrarse como ciudadanos responsables (Perez, 2016). Así la palabra queer, al igual que las palabras gays y lesbianas, designaron en primer lugar una protesta social, para luego asignar una identidad personal (Lauretis, 2015). Como dice Monica Perez, “*el movimiento queer se planteó a modo de reivindicación de la vivencia del sexo-género como, por un lado, un posicionamiento político disidente, y, por el otro, blanco de exclusiones, violencias y marginación*” (pág. 187).

## **5. Estado del Arte**

En 2016, Mark Helmsing escribió un artículo en donde relata el impacto que las villanas de Disney habían tenido en su infancia como un niño gay. Cuenta que mientras sus amigos se identificaban e idolatraban a las princesas o héroes, como Ariel de la Sirenita o a Mufasa del Rey León, él se conectaba con los villanos y villanas de dichas películas en un nivel profundo (Helmsing, 2016). Estos personajes eran los que él buscaba en las tiendas de juguetes y eran las tarjetas que esperaba conseguir cuando compraba un pack de stickers coleccionables (Helmsing, 2016). Y es que, según Mark, enamorarse de estos personajes y convertir a estos villanos en sus propios antihéroes para admirar era su destino como un joven gay (Helmsing, 2016). Ahora bien, según Byrne y McQuillan (1999. Como se cita en Helmsing, 2016), la identificación con estos personajes oscuros y malvados puede sonar contradictoria, ya que consideran que las películas de Disney se basan en una ideología que se opone completamente al conjunto preexistente de valores “izquierdistas”. Disney promueve una ideología que opera pedagógicamente como lecciones morales para aquellos que consumen estas películas (Helmsing, 2016). Esto quiere decir que, si uno se identifica o anima a los villanos, Disney fracasó en su intento de transmitir estas lecciones ideológicas (Helmsing, 2016).

Helmsing (2016) llama a las villanas de Disney “*descaradamente queer*” (pág. 2. Traducción personal). Como vimos en el apartado anterior, y en palabras de Helmsing (2016), ser queer es errar o desviarse del camino. Las villanas de Disney transgreden el orden natural de las cosas en un mundo en donde hay comunidades de personajes, como las princesas o los héroes, que actúan dentro de las normas sociales y defienden lo que entendemos como virtudes cívicas: la honestidad, el coraje y la fuerza (Helmsing, 2016). Entonces, si las villanas encarnan un modelo ideológico que va en contra de lo socialmente aceptado, ¿por qué las audiencias homosexuales suelen identificarse con estos personajes? Farmer (2000, como se cita en Helmsing, 2016), afirma que este fenómeno se da debido a que dichas audiencias tienden a identificarse con personajes trágicos y condenados socialmente. Esto no necesariamente se debe a que se vean a ellos mismos de este modo, sino que reconocen las fuerzas sociales que han ubicado a estos villanos en una condición de víctima (Farmer, 2000, como se cita en Helmsing, 2016). En otras palabras, estos espectadores ven al villano como alguien que es y fue víctima de la opresión social, dejando de lado la versión simplista de que son solo la expresión del mal puro e incomprensible que Disney quiere transmitir (Helmsing, 2016).

Helmsing (2016) desarrolla la figura del padre ausente, principalmente en La Cenicienta (1950) y en Blancanieves (1937). Afirma que la miseria de estas mujeres se atribuye a los matrimonios desafortunados de sus amados padres con crueles mujeres: La Reina Malvada en Blancanieves y La Madrastra en el caso Cenicienta. Ambos padres fallecen poco después de casarse con estas viles y despiadadas mujeres, lo que genera que se les niega su pertenencia a la realeza, quitándoles su felicidad y el acceso al amor. Estas princesas expresan dolor y

angustia, logrando que los espectadores formen lazos con ellas, queriendo que venzan la miseria infligida por las mujeres malvadas presentes en sus vidas, y para hacer esto, deben encontrar a un hombre que les ofrezca felicidad y amor verdadero. En otras palabras, un hombre que reemplace la figura paterna perdida. Pero para Helmsing los apegos del espectador queer son extraños, ya que los mismos no se pueden identificar con la idea de recuperar al padre perdido en la forma de un príncipe apuesto. Tradicionalmente, los niños homosexuales han tenido padres indiferentes y distantes, que pueden estar “muertos”, simbólicamente hablando. En palabras del autor:

No podemos identificarnos con la recuperación del padre perdido en la forma del apuesto príncipe, incluso si en secreto deseamos apartar a Ariel y pasar los dedos por el cabello negro y oscuro del príncipe Eric. En los mundos cerrados de nuestra infancia, hemos aprendido desde el principio que alcanzar el príncipe no está en nuestras cartas, la sociedad no permitiría que suceda (...) Por eso me relaciono mucho más con Úrsula, que vive sola y aislada en su *boudoir*<sup>2</sup> de drag queen bajo el mar, probablemente vilipendiada por su visible grasa corporal y su apariencia poco sexy (Helmsing, 2016. Pág. 3. Traducción personal).

En resumen, para un niño que se siente fuera de sintonía con los niños que lo rodean, o bien se siente rechazado por el futuro que se le ha asignado desde que nació, el horror transmitido por Cenicienta, una princesa que debería estar viviendo la infancia feliz que le fue arrebatada, no tendrá el mismo impacto que a un niño que vive dentro de los estándares esperados (Helmsing, 2016).

La codificación queer en villanos no es algo que se observa únicamente en películas de Disney. Una investigación realizada en 2018 por Zina Hutton explora la manera en que el heterosexismo y la homofobia son representados en la codificación del villano de Batman, El Guasón, creando una identidad sexual e identidad de género no normativa implícita en muchas versiones del personaje en las últimas cuatro décadas. Afirmo que mientras Batman representa la heterosexualidad y la hipermasculinidad, el villano habita una visión más fluida del género con un trasfondo queer en los significantes de su personaje (Hutton, 2018). Los significantes queer que permiten hacer esta afirmación son, por ejemplo, el hecho de que usa maquillaje, la forma en que invade el espacio de los otros personajes hombres y la manera particular que tiene en su hablar (Hutton, 2018). Esto ha hecho que muchos teóricos afirmen que El Guasón

---

<sup>2</sup> El término *boudoir* viene del verbo francés *bouder*, que significa “estar de mal humor”, o *boudeur*, que significa “malhumorado”.

es “*el único personaje gay en la historia*” (Hutton, 2018. Pág. 1). La investigación establece que mientras Batman persigue al Guasón de una manera pura, justa y absolutamente heterosexual, la fijación de El Guasón hacia Batman es presentada como desviada y perversa (Hutton, 2018). La manifestación del género y la identidad sexual del personaje parece estar hecha para impulsar la idea del *queer monstrosity*, o la monstruosidad queer (Hutton, 2018). Este concepto refiere a que todo lo que se oponga o se encuentre por fuera del estatus quo ideológico, se entiende como intrínsecamente monstruoso y antinatural (Benshoff, 1997, como se cita en Hutton, 2018). Por lo tanto, parte de lo que hace que el Guasón sea el malvado en contraste con Batman, se debe a los significantes que son utilizados para insinuar que su sexualidad es queer (Hutton, 2018).

Sin embargo, las películas más recientes de Disney pueden estar modificando esta idea. Adelia Brown (2021) realizó una investigación en la que analiza que, si bien Disney jamás introdujo un personaje explícitamente queer, sí tiene una historia de codificar de manera queer a sus villanos. Afirma que Disney siempre postuló y reforzó de manera consistente una imagen del amor heterosexual perteneciente a la clase media estadounidense, perpetuando la heterosexualidad como moralmente pura e inocente. Por lo tanto, esto implicaría que la compañía podría retratar la homosexualidad, siempre y cuando la retratara como corrupta y moralmente cruel. No obstante, muchos teóricos queer afirman que en la película estrenada en 2013, Frozen, Disney cambia este patrón ya que codifica de manera queer a Elsa, que es la heroína y protagonista de este film (Brown, 2021).

En la película Elsa es rechazada por su reino por tener poderes mágicos, lo que crearía un paralelismo con el rechazo de la sociedad hacia la homosexualidad, posicionando a Elsa como una persona gay viviendo en una sociedad homofóbica (Petersen 2014, en Brown, 2021). A lo largo de la película Elsa repite el acto de “cerrar las puertas”, tanto del castillo en sí como de su habitación, con el fin de esconder sus poderes de todos. Esto se puede interpretar como una metáfora de lo que se conoce como el estar “dentro del closet” escondiendo su sexualidad (Petersen 2014, como se cita en Brown, 2021). Siguiendo esta línea, Elsa escapa del reino y canta la canción “Libre Soy”, que se puede interpretar como la experiencia de aceptar y afirmar su orientación sexual (Petersen 2014, como se cita en Brown, 2021). De esta manera, Disney pudo incluir referencias de la comunidad queer con el fin de atraer a los seguidores de Disney que pertenecer a dicha comunidad, pero la empresa aún no llegó al punto de tomar una postura definitiva a favor de los homosexuales, ya que no tiene intenciones de arriesgarse a la ira de sus audiencias más tradicionales (Brown, 2021).

Juan Sklar es un escritor y docente argentino que ganó popularidad en el año 2019 por su charla TEDx denominada “*La ideología de los dibujos animados*”, y su libro homónimo. En ella afirma que si bien las películas de Disney son comerciales y están hechas para ganar millones de dólares, la razón por la que pueden hacerlo es porque tienen un contenido filosófico. Aquí habla de que una película como Frozen, que costó 150 millones de dólares sin contar la promoción, está obligada a ser significativa, es decir que está debe resonar con el tiempo

histórico en el que se produjo. Esta película se mete en la discusión feminista sobre las princesas, volviendo a este personaje una reina proactiva, alejándola del foco que siempre ha rumbado a estas princesas que es el interés romántico (heterosexual, por supuesto). Esto se hace, por supuesto, *“sin tocar los zapatitos, los vestidos y las coronitas”* (Sklar, 2019).

Sklar diferencia dos grandes prejuicios a la hora de hablar de la carga ideológica que puede llegar a tener un dibujo animado. Por un lado está el que él llama “el de izquierda”, que son aquellas personas que consideran que tienen un contenido ideológico, pero que es siempre imperialista, es decir que lo que proyectan son siempre ideas de superioridad, aplicando prácticas de dominación y discursos hegemónicos. Esto se relaciona con la crítica que siempre se le ha hecho a Disney, de que su contenido siempre es misógino, racista y heterocentrista. En el lado opuesto, están aquellos que afirman que estas películas directamente no tienen ningún mensaje, que es *“entretenimiento llano”*, y que simplemente son ideas comerciales. Sklar rechaza estas dos teorías, y crea una nueva postura que defiende a estas historias destinadas a niños, afirmando que los films realizados desde 1989 en adelante, *“son feministas, anticolonialistas, con un mensaje ecologista, y siempre están del lado de la juventud en los conflictos intergeneracionales...”* (Sklar, 2020).

Sklar asegura que desde la década del 80, junto con los protagonistas blancos y cristianos aparecieron musulmanes (Aladdin, 1992), gitanos (El Jorobado de Notre Dame, 1996) y chinos (Mulan, 1998), y que más adelante, aparecieron mexicanos (Coco, 2017), Afroamericanos (La Princesa y el Sapo, 2009) y polinesios (Moana, 2016). Sumado a esto, y haciendo referencia a la crítica de que Disney es misógino, el escritor asegura que desde la década del 90 las princesas ya están empoderadas. Jazmin cambia las leyes del sultan, y La Sirenita, según este autor, es la historia del *“deseo sexual femenino reprimido que tiene que salir, y el poder masculino que tiene que hacerse un lado, y escuchar”*, ya que Ariel, si bien vive reprimida por el poder patriarcal del Rey Tritón, jamás afloja con su deseo de estar con el príncipe. Según este autor, Disney incluso ha incluido diversidad sexual en sus películas, cuando en 1998 estrena Mulan, una película que cuenta la historia de una chica que se mete en la guerra travestida de hombre. Afirma que la trama de amor de esta película, es *“indiscutiblemente bisexual, e incluso podríamos decir que es queer”*, puesto que mientras estaba disfrazada de hombre comienza una relación con tintes amorosos con otro personaje hombre (Sklar, 2019).

Este escritor y docente argentino también discute sobre uno de los temas principales de esta investigación: el bien y el mal y como están representados. Si bien no menciona la codificación queer de estos malvados, si afirma que en las películas de Disney más contemporáneas, la noción de *“malo, malvado, malísimo”* está cada vez menos presente. Incluso existen películas en donde ya no hay un personaje malo que lucha contra el bueno, como Intensamente (2015) o Wall+E (2008), o bien en las que el villano se cuestiona su posición en el mundo y cambia, como sucede en Mi Villano Favorito (2010). Tampoco es casualidad que cada vez más se estrenen películas sobre los villanos de las películas más clásicas de nuestra infancia, que

cuentan el lado B de estos personajes, para entenderlos como grises, con tintes buenos y malos, con historias, traumas y decepciones. Maléfica (2014), nos muestra otro lado, cariñoso y cálido, de la cruel bruja de La Bella Durmiente (1959), y Cruella (2021) nos cuenta la vida de esta malvada mujer, asesina de perros, mostrándonos a una niña huérfana, que impulsada por la traición, la discriminación y el abandono decide tomar el mando en el rumbo de su vida. Como dice Sklar, las figuras que históricamente conocemos como aterradoras pasan a ser personajes con dilemas personales, y es lo que él llama “*la post-maldad*” (2019).

Sklar termina su conferencia TEDx con una frase que me llamó mucho la atención: “*Estas películas no son inocentes, pero tampoco son el enemigo*”. Esta afirmación resuena con artículo escrito por Alexandrowicz Conrad, llamado “*Actuando Queer: La influencia de Hollywood*” (2020). Aquí afirma que durante gran parte de la historia de Hollywood, la representación de lo humano siempre transmitía expresiones convencionales, predecibles y consistentes de lo que en nuestra cultura se entiende como lo masculino y lo femenino. La industria cinematográfica tiene un poder y alcance exuberante, porque refleja y produce prácticas culturales, lo que significa que también repite todas las contradicciones y complicaciones de su matriz social. Conrad establece que si bien históricamente el cine ha representado, valorizado y prescrito las normas de la heterosexualidad, también ha implicado o transmitido a la homosexualidad y a otros tipos de disidencia de género, formando así “*la sombra de lo normativo, durante la mayor parte de la historia*” (Conrad, 2020. Pág. 52. Traducción personal).

Quisiera detenerme sobre este punto, ya que con los desarrollos de Sklar establecidos previamente, parecería que Hollywood (y Disney como una parte de Hollywood) ha transgredido las normas patriarcales, de género y raza, de tal manera que sus películas son representativas de formas de vivir que no han sido convencionalmente aceptadas en nuestra sociedad. Conrad (2020) establece que el cine siempre ha coexistido con la concepción de la homosexualidad como una categoría identificable basada en el comportamiento sexual, ya que los gays y las lesbianas han dado forma a Hollywood desde el comienzo. La ironía de esto, es que durante la gran mayoría de ese tiempo, la homosexualidad no existía en términos de representación explícita. La censura del cine con el Código Hays hizo que el contenido queer que había sido representado libremente durante las décadas de 1920 y 1930 pase a la clandestinidad. Pero como lo queer siempre ha sido una parte vital de la expresión humana, no podía simplemente borrarse de la pantalla, entonces lo que se hizo, fue cargar a las películas con contenido codificado, con signos de homosexualidad “connotativa” en lugar de “denotativa”. De esta manera, se volvía posible tener un universo queer dentro del mundo del cine (Conrad, 2020).

No obstante, que la representación exista, no significa que esa representación sea positiva ante esas comunidades. Conrad (2020) afirma que cuando empezaron a aparecer personajes queer, al principio eran retratados con connotaciones negativas, primero como ridículos (*The Sissy*), y más adelante como villanos, siendo personajes malvados y abyectos como asesinos,

alcohólico, personas con enfermedades mentales, o criminales. Harvey Fierstein, un actor y guionista activista de los derechos de los homosexuales, afirma que a él siempre le gustó el personaje ridiculizado de “La Mariquita”, ya que consideraba que destacaba el valor de la visibilidad: “*es preferible tener algo negativo que nada*” (pág. 52). Durante la década del 80 esta idea se institucionalizó aún más, y es que durante la epidemia del sida se reforzó la idea de que existía una conexión entre la homosexualidad masculina y la patología. Algo interesante es que mientras la homosexualidad en los hombres debía siempre ser retratada de tal manera que incomode y choque con la heteronormatividad de los personajes principales, las lesbianas podían ser representadas sin connotaciones negativas, siempre y cuando se presenten como elegantes y *sexys*. Esto forma parte de una corriente denominada “*lesbian chic*”, que refiere a que mientras las lesbianas sean “*tranquilizadamente femeninas*” serán mercancías consumibles garantizadas para excitar a la audiencia masculina heterosexual (pág. 62). Un ejemplo de esto es la película *Personal Best* (1982), que trata la historia de amor romántico entre dos mujeres atletas durante los Juegos Olímpicos de Estados Unidos de 1980. La misma tuvo una tasa de aceptación del 77%, teniendo a críticos del cine como Roger Ebert diciendo que la película es “*una de las celebraciones del esfuerzo físico más saludables y sudorosas que recuerdo*”. Todo esto se complementa y amplía con la larga historia de la pornografía lésbica, comercializada para ser consumida por hombres heterosexuales (Conrad, 2020).

Volviendo a lo que es el mundo de Disney, me parece importante remarcar una noticia que se propagó en marzo de 2022, en donde se decía que Disney había afirmado que para finales de 2022 el 50% de sus personajes pertenecerían a la comunidad LGBTQ+. En los últimos años Disney ya había incluido personajes explícitamente queer, pero de una manera muy sutil. En *Toy Story 4* (2019) hay una escena muy fugaz en donde se muestra a un niño en la escuela con sus dos madres, y en *Unidos* (2020), una policía dice: “*la hija de mi novia me saca canas verdes*”. Si bien es una frase muy breve en la película, es un enorme paso en la representación de esta comunidad, ya que fue la primera vez en que una de estas películas menciona verbalmente la orientación sexual no heterosexual de un personaje.

Sin embargo, la noticia del nuevo proyecto de Disney se interpretó a partir de la información recabada de una entrevista privada que se filtró en internet, en donde se mostraba a Karey Burke, la presidenta de entretenimiento general de Walt Disney. Burke (2022) afirmó que el ser madre de dos hijos queer (uno pansexual y uno transgénero) la llevó a pensar sobre la responsabilidad de representar no solo a sus hijos sino a todas las minorías. Así es que nace el proyecto “*Reimagine Tomorrow: where we all belong*” [Reimaginar el Mañana: donde todos pertenecemos], una campaña de The Walt Disney Company que apunta a que para fines de 2022, el 50% de los personajes de Disney provendrán de grupos subrepresentados, con el fin de “*amplificar las voces infrarrepresentadas*” (The Walt Disney Company, 2022. Traducción Personal). Por lo tanto, esta campaña no se limita a que la mitad de sus personajes pertenezcan a la comunidad LGBTQ+, sino también a otras minorías raciales, religiosas, de discapacidad, entre otras. En palabras de la compañía, “*Reimagine Tomorrow (...) se basa en*

*el compromiso de Disney para con la diversidad, la equidad y la inclusión*" (The Walt Disney Company, 2022. Traducción Personal).

Esto generó mucha controversia, ya que la noticia filtrada decía que la mitad de los personajes serían obligatoriamente queer, lo cual es falso. Esto hizo que muchas personas de grupos más conservadores se rebelen contra esta idea, como por ejemplo la periodista estadounidense Megyn Kelly, que afirmó que la idea de incluir personajes de la comunidad LGBTQ+ es *"totalmente innecesario y fuera de línea"*, y que no quería que Disney le *"imponga a sus hijos"* ideas que ellos aún no pueden comprender (2022). Asimismo recomendó a su audiencia que no le muestren películas de Disney a sus hijos antes de saber que es lo que se va a estar *"promoviendo"* (Kelly, 2022). Sin embargo, es interesante observar que el revuelo generado se dio específicamente por el hecho de que se creía que Disney iba a implementar personajes no heterosexuales en sus películas. La diversidad racial, religiosa y de otros grupos subrepresentados no formó parte de la noticia divulgada, porque lo que impacta al público no es el hecho de que a los niños se le *"impongan ideas"*, sino que es un argumento sustentado en la homofobia. Desde su primera película Disney ha mostrado personajes con orientaciones sexuales marcadas, pero por supuesto siempre heterosexuales. Entonces, ¿por qué esto es alabado, pero la representación queer se considera adoctrinamiento?

## 6. Marco Teórico

### 6.1. Sobre el sexo y el género

Durante muchos años, los términos *sexo* y *género* se han considerado como sinónimos, pero los nuevos movimientos feministas han reformulado el sentido otorgado a la palabra “género”, para aludir a lo cultural, distinguiéndolo así del factor biológico (Lamas, 2000). La nueva acepción de género refiere a la construcción cultural y social que alude al conjunto de prácticas, representaciones, creencias y prescripciones sociales, organizadas en función de la diferencia anatómica existente entre hombres y mujeres (Lamas, 2000; Woloski et al., 2016). La misma abarca tanto la esfera social, incluyendo la división de trabajo y la distribución de recursos, como la esfera individual, que condensa la construcción del sujeto, la subjetividad y el significado que una cultura le otorga al cuerpo masculino y al femenino (Woloski et al., 2016).

Debido a las diversas reflexiones, investigaciones y debates que se han generado alrededor del género, se llevó a que se empiece a comprender que mujeres y hombres no tienen esencias que se deriven de la biología, sino que son construcciones simbólicas propias del orden de las representaciones y del lenguaje (Lamas, 2000). Lamas (2000), afirma que “*la cultura marca a los sexos con el género y el género marca la percepción de todo lo demás: lo social, lo político, lo religioso, lo cotidiano*” (pág. 4), entendiendo que es la sociedad la que enseña a sus miembros a comportarse como mujeres y hombres, comportamiento que cambia en función del lugar y la época en la que se sitúe el sujeto (Woloski et al., 2016).

El género es una categoría compleja con múltiples articulaciones, y que comprende tres dimensiones principales. La primera es el *rol de género*, y alude a las expectativas que tenemos en relación a los comportamientos sociales adecuados para un sexo determinado. Si bien son ideales abstractos, están normalizados al punto de reflejarse como estereotipos tan hondamente arraigados que se suelen considerar la expresión de los fundamentos biológicos del género. No obstante, aunque al sujeto se le asigne un rol de género, el mismo puede rechazar o asumirlo, y hacer una elección personal del conjunto de valores para su género. La segunda dimensión refiere a la *atribución de género*, siendo el primer criterio de identificación de un sujeto, y se realiza por los médicos y los familiares. Es a partir de este dato que la familia del niño/a irá ubicándolo y transmitiendo un discurso cultural, que será el encargado de reflejar los estereotipos de feminidad y masculinidad que determinará el núcleo de su identidad de género (Woloski et al., 2016).

La *identidad de género* es un esquema ideo-perceptivo de pertenecer a un sexo y no al otro, que puede ser tanto consciente como inconsciente, y es un proceso de inscripción psíquica que comienza en el nacimiento, formando parte de la estructuración del yo (Woloski et al., 2016). Está estructurada por el intercambio humano, siendo los agentes culturales, como lo son la familia y el grupo social, los que transmiten el sistema de significaciones que está atravesado

por las fuerzas biológicas (Woloski et al., 2016). Siguiendo esta línea, vale mencionar los desarrollos de Stoller (1968) con respecto al género y sexo. El mismo establece que el ser niña o niño está relacionado con la creencia y el deseo parental en la experiencia temprana del sexo de crianza (Stoller, 1968). Esto va más allá de la determinación biológica, e introduce un periodo crucial entre cultura y naturaleza (Stoller, 1968). De esta manera, la asignación de un sexo va a imprimir un sello en la identidad de género que, en la mayoría de los casos, no se revierte luego de los tres años (Stoller, 1968).

La *orientación sexual* refiere a un patrón duradero de atracción emocional, romántica y/o sexual que se puede analizar en tres grandes términos: la heterosexualidad (atracción hacia miembros del género opuesto), la homosexualidad (atracción hacia personas del mismo género) y bisexualidad (atracción tanto hacia hombres como mujeres) (Roselli, 2017). Hoy en día se están empezando a visibilizar otros tipos de orientación sexual que trascienden esta lógica binaria, como por ejemplo la pansexualidad, que es la atracción a cualquier persona sin importar su sexo o género, o la demisexualidad, que son aquellas personas que no sienten atracción sexual a menos que exista un vínculo emocional con la otra persona. Es importante mencionar que la orientación sexual, la identidad de género y el sexo biológico son los tres componentes de la *identidad sexual* de una persona (Shively & De Cecco, 1977).

## 6.2. Sobre la sexualidad “normal”

Como vimos en el apartado 4.1. La homosexualidad: de práctica aceptada a enfermedad, la homosexualidad ha sido entendida como una enfermedad por distintas instituciones hasta fines del siglo XX. A comienzos del siglo XIX la psiquiatría se adueñó de la vida íntima sexual de las personas para empezar a categorizarlas y a volverlas patologías. Esto no se debe a que las relaciones sexuales no heteronormativas hayan comenzado en este periodo, sino que muy por el contrario, basta con leer escritos de la antigua Grecia, para ver que filósofos presocráticos en el siglo IV a.C., marcaban claramente el privilegio del deseo por sobre las funciones reproductoras (Karothy, 1979).

Entonces, ¿por qué cobra sentido esta lógica psiquiátrica, de categorizar al acto sexual reproductivo como la normalidad? Para poder entender esto, es necesario definir qué es la normalidad. Foucault (1974) hablaba de las normas normalizadoras, entendiendo a las mismas como principios que se imponen para alentar a los sujetos a volverse altamente eficientes en la realización de una gama de prácticas que está definida de antemano. Esto se puede ver en el género, ya que a los individuos se les pide que se dividan en dos grupos que se excluyen mutuamente y que cumplan con ciertos comportamientos predeterminados que son entendidos como apropiados. Estos comportamientos se repiten hasta el punto en donde no se conciben como un conjunto particular de normas predominantes, sino como algo inevitable, natural y “normal”. Estas normas son lo contrario a la libertad, ya que inhiben, o incluso impiden, que se cultiven y se lleven a cabo prácticas que esclarezcan, o intenten romper este vínculo. Foucault

afirmó que la función de la norma no es rechazar ni excluir, sino que tiene un carácter prescriptivo. Esto significa que la norma determina lo que es normal, haciendo que a medida que los sujetos se van constituyendo a sí mismos, son a la vez constituidos por técnicas de poder que presuponen la norma. Esto hace que los individuos las interpreten como un modelo ideal u “óptimo”, que debe ser seguido con el fin de pertenecer a la sociedad (Foucault, 1974. Como se cita en Taylor, 2009).

Debido a estas hipótesis positivistas y biologicistas que indican que las personas tenemos una función biológica, natural y normal determinada, se creó y sostuvo en el tiempo el concepto de *perversión sexual* (Peidro, 2021). Richard von Krafft-Ebing (1886), uno de los psiquiatras más destacados del siglo XIX, afirmó que *“dada la satisfacción natural del instinto sexual, toda expresión de él que no se corresponda con los propósitos de la naturaleza- es decir, la reproducción- debe ser considerada perversa”* (pág. 34. Como se cita en Peidro, 2021). En la segunda mitad del siglo XIX se comenzó a pensar que la misma era una enfermedad anatómica de los órganos sexuales o del cerebro, pero luego de muchos intentos fallidos de encontrar alguna malformación o deficiencia observable, la perversión sexual pasó a ser entendida en términos de desviaciones del instinto sexual (Peidro, 2021).

En “Tres Ensayos Sobre una Teoría Sexual”, Freud (1905) adoptó por primera vez el término *homosexual*, clasificándolo como una inversión, ya que lo consideraba cierta desviación del sujeto respecto con su objeto sexual “normal”, culturalmente hablando. Sin embargo, él estableció que una inversión no equivale a una perversión. La razón del uso de este término se debe a que para Freud, los niños son primeramente “perversos polimorfos”, y que luego al llegar a la adultez, se convierten en neuróticos por medio del mecanismo de la represión. Seguidamente, afirma que la neurosis es el negativo de la perversión, ya que el neurótico fantasea inconscientemente lo que el perverso ejecuta de manera consciente. Es por esto que podemos entender a la homosexualidad como *“un tipo de “inversión”, ya que después de la actividad sexual “perversa” en la infancia, la neurosis suplanta a la perversión invirtiendo su como “constitucional” de actividad”* (Marín Calderón, 2018. Pág. 30).

Freud consideraba que la heterosexualidad era una norma social general, ubicando así a la homosexualidad como un desvío de esta, pero jamás se refirió a ella en términos de patología, depravación o degeneración. Consideraba que la homosexualidad era *“una variante más del desarrollo psicosexual humano”* (Marín Calderón, 2018. Pág. 27), siendo así una elección erótica inconsciente, y una posición libidinal diversa con respecto a la asunción de la sexualidad individual. Asimismo, cuando Freud introduce el término de la sexualidad infantil como “perversa polimorfa”, incluye a la homosexualidad como una de sus diversas variedades, reforzando la idea freudiana de que la sexualidad humana es esencialmente *“des-naturalizada”* (Marín Calderón, 2018. Pág. 27).

El primero de estos tres ensayos se titula “Las aberraciones sexuales”, pero esto no refiere a las creencias que Freud tenía acerca de la sexualidad, sino que alude a lo que el modelo

médico psiquiátrico de la época nombraba como “desviación”. Estas “anomalías” se podían clasificar en dos grandes grupos. Dentro del primer grupo ubicaba a aquellas anomalías en el objeto que las personas elegían para satisfacer su deseo sexual, como podría ser la pedofilia, la necrofilia, la zoofilia, y por supuesto, la homosexualidad. El segundo grupo se refería a aquellas anomalías que existían en la meta que un acto sexual podía llegar a tener, como el fetichismo, el exhibicionismo, el masoquismo y el voyeurismo. La clasificación realizada por Freud tiene su sustento en dos aspectos que definían lo que era la sexualidad “normal”, entendiendo así que cualquier perturbación de ella sería considerada por la sociedad y el modelo médico hegemónico como una perversión. Estos aspectos eran, por un lado, tener como finalidad y objetivo del acto sexual la procreación, y por otro, que el objeto sexual que se elija sea perteneciente al otro sexo, es decir que sea heterosexual (Marín Calderón, 2018; Karothy, 1979).

Toda esta teorización sobre lo que era normal y lo que no dentro de la sexualidad, hizo que se cree y perpetúe el concepto de *heteronormatividad*. El mismo es un sistema de normas, prácticas y discursos hegemónicos que presenta a la heterosexualidad como la expresión de la sexualidad natural y superior al resto. La heteronormatividad expresa el privilegio de la heterosexualidad en las relaciones sociales, ubicando a las minorías sexuales en la marginalidad. La misma legitima la homofobia, concepto desarrollado anteriormente, y el heterosexismo, que alude a la discriminación de las minorías sexuales en las estructuras y relaciones sociales. Los discursos y estándares de esta normativa se pueden observar en la mayoría de las instituciones sociales, como lo son la religión, la educación, la familia, el estado y en los medios de comunicación (Robinson, 2016).

Como se estableció en el apartado 4. Antecedentes, la palabra *queer* ha tenido diferentes conceptos y su significado ha mutado a lo largo del tiempo. Hoy en día es difícil encontrar una definición clara de lo que es lo queer en términos de género, ya que como establece Karl Whittington (2002), la mayoría de los estudios queer se basaron en esfuerzos por lograr definir este término “vago” (pág. 157). Sin embargo, en la actualidad la definición más repetida y la que utilizaremos en esta investigación es la que otorgó la pensadora feminista Eve Sedgwick (1993), que lo definió como “*la malla abierta de posibilidades, brechas, superposiciones, disonancias y resonancias, lapsos y excesos de significado cuando los elementos constitutivos del género o la sexualidad de alguien no están hechos (o no pueden ser hechos) para significar monolíticamente*” (cómo se citó en Phillips, 2009).

### 6.3. Sobre los medios de comunicación y la opinión pública

Los medios de comunicación son aquellos instrumentos o forma de contenido tecnológico por el que se realiza un proceso de comunicación, y dentro de ellos encontramos a los medios de comunicación en masas (o masivo), o *mass media*, que vienen a ser aquellos que afectan a un número mayor de personas en un momento dado (Thompson, 2006). Thompson (2008) define

a los mismos cómo la difusión generalizada y la producción simbolizada de bienes simbólicos, que se logra a partir de la acumulación y transmisión de información (cómo se citó en Cruz Vilain, 2009). Esta investigación tratará específicamente el impacto del cine, que viene a ser un medio de comunicación audiovisual masivo, que permite llegar a un amplio grupo de personas “cautivas” pero con baja selectividad de audiencia, en términos de sexo, edad y nivel socioeconómico (Thompson, 2006). Este tipo de medio de comunicación es un sistema de significados que proporciona patrones de lo que es normal, y esto se logra a partir del acto de señalar aquello que está desviado, y comparándolo con versión pública que se proyecta como normalidad (Mc Quail, 2000, como se citó en Cruz Vilain, 2009).

Como establecimos previamente, los medios de comunicación nos brindan imágenes y ficciones con las que formamos opiniones públicas sobre distintos aspectos del mundo, pero, ¿a qué nos referimos con opinión? Una opinión son aquellas proposiciones que las personas emiten, que se refieren a lo que piensa o siente respecto de ciertos objetos o situaciones, y son una expresión que si bien puede o no ser verbal, siempre son abiertas, manifiestas y visibles (García Beaudoux et al., 2014). La opinión pública refiere un mecanismo mental en el que se le asigna a cada una de las realidades que percibimos en nuestro entorno una imagen mental o una referencia (Lippman, 2003. Como se citó en Rubio Ferreres, 2009). Hoy en día se mantienen dos perspectivas académicas sobre lo que es la opinión pública (García Beaudoux et al., 2014). La misma se puede entender de un modo negativo, aludiendo a que las opiniones vienen de ciudadanos desinformados, y son inconsistentes, peligrosas e impredecibles, ya que pueden volverse inestables antes el menor cambio contextual (García Beaudoux et al., 2014). Por otro lado, el modo positivo entiende que estas opiniones tienen un sentido y una orientación, y tienen como función principal la limitación de la acumulación de poder político y la influencia en el proceso de toma de decisiones políticas (García Beaudoux et al., 2014). Esta perspectiva entiende que las opiniones públicas constituyen una suerte de “quinto poder” (García Beaudoux et al., 2014).

## **7. Metodología**

El siguiente trabajo ha sido realizado bajo el método de revisión bibliográfica y es un tipo de investigación explicativa, ya que a partir del análisis de tres películas de Disney se busca dar cuenta de la forma en que codifican de manera queer a los villanos, y cómo esto podría llegar a tener un impacto en la formación de opiniones que se tienen sobre la identidad sexual. La información para el desarrollo de la investigación fue recuperada a partir de libros, artículos y monografías, así como de la observación de tres películas de Disney: La Sirenita, Pocahontas y Hércules. Las bases de datos bibliográficas más utilizadas fueron Google Scholar y Deepdyve, empleando palabras clave como queer-coding, villanos, medios de comunicación, género e identidad sexual. Vale destacar que la mayoría de las fuentes utilizadas fueron escritas originalmente en inglés y traducidas por la autora.

## 8. Desarrollo

### **8.1. La manifestación de género de los villanos/as vs. la de los héroes/princesas**

En nuestra vida cotidiana solemos sentir la necesidad de destacar nuestro género con el fin de exhibirlo y que así los otros nos reconozcan dentro de los parámetros preestablecidos de masculinidad o feminidad (Ramirez, 2006). Lorber (1994, como se cita en Ramirez, 2006), habla de la “exhibición de género”, y afirma que es la presentación del género de uno mismo a través de marcadores corporales. Esto significa que a través de la manipulación exitosa de símbolos, signos, comportamientos, emociones y propiedades, intentamos convencer a otros de nuestra exitosa adquisición de masculinidad o feminidad (Ramirez, 2006). Debido a que existen significantes culturales compartidos, las personas pueden manipular su género solo con cambiar su manera de vestir (Ramirez, 2006). Las personas entonces “hacemos género”, no sólo a partir de cómo presentamos nuestro yo físico, sino también por medio de demostraciones conductuales de la personalidad (Ramirez, 2006). También es importante aclarar la diferencia entre ser hombre y ser masculino. Cómo se profundizó en el apartado 6.1. Sobre el sexo y el género, el ser hombre indica el sexo biológico, mientras que la masculinidad refiere a los roles de género, y lo mismo sucede con los conceptos de ser mujer, y ser femenina. Estos dos conceptos pueden chocar y así hacer visible su contraste, cuando decimos por ejemplo, que una mujer está actuando de forma varonil, o un hombre de manera afeminada.

Los personajes principales de las películas de Disney demuestran tener características tradicionalmente masculinas o femeninas, dependiendo del sexo del personaje, presentando representaciones estereotipadas de los roles de género, no solo físicamente sino también en las características de sus comportamientos (England et al., 2011). Estas características incluyen a las tradicionalmente masculinas, como ser valiente o atlético, y las tradicionalmente femeninas, como por ejemplo ser servicial, cariñosa y amable (England et al., 2011). Sin embargo, veremos que los villanos y villanas de estas películas no siguen estas normas de género, sino que por lo contrario, tienden a subvertirlas, yendo en contra de los estándares de género esperados. Es por esto que en este capítulo se hablará de tres películas de Disney, analizando la exhibición de género de tres héroes y tres villanos, contrastando y analizando los aspectos externos del género, como la manera de vestir o utilizar el cuerpo, y también rasgos conductuales, como las actividades que hacen o la manera de pensar. Las películas a analizar son:

- 1) La Sirenita (1989): Ariel vs. Úrsula
- 2) Pocahontas (1995): John Smith vs. General Ratcliffe
- 3) Hércules (1997): Hércules vs. Hades

En una investigación en donde se estudiaron los estereotipos de género de nueve películas de Disney se analizaron características en los príncipes y princesas que eran tradicionalmente identificadas como masculinas o femeninas. Se distinguieron trece características masculinas, y catorce características femeninas (England et al., 2011). Estas características serán utilizadas para analizar los rasgos femeninos y masculinos de los distintos personajes, analizando el contraste que se genera entre los héroes/princesas y los villanos/as. Es decir, que se analizarán los rasgos de John Smith y Hércules (héroes) para ver si cumplen con las características masculinas, para luego contrastar con el General Ratcliffe y Hades (villanos), para observar si cumplen con estos rasgos o bien tienden a expresar más características femeninas. Lo mismo se hará con La Sirenita, observando si Ariel (princesa) cumple con más características femeninas y Úrsula (villana) con más masculinas. A continuación se detallan todas las características desarrolladas en la investigación de England et al. (2011):

### **Características Masculinas:**

1. *Curiosidad por la princesa:* se observó que los héroes o príncipes eran los únicos que observaban a la princesa con una expresión estudiosa o preocupada, sugiriendo que la mujer tenía rasgos románticamente cautivadores.
2. *Interés por explorar:* suelen querer explorar e investigar, con el fin de descubrir lo desconocido.
3. *Fuerza física:* suelen mostrarse rompiendo o moviendo algo, para evidenciar su fuerza física.
4. *Asertivo:* es el acto de declarar o afirmar de manera fuerte y directa una idea o posición frente a algo. Esto se debe hacer de manera educada, pero con firmeza.
5. *Falta de emoción:* represión del dolor, e indiferencia al placer o al dolor. No parecen mostrar emoción como respuesta a un estímulo fuerte, como la muerte.
6. *Independiente:* no dependen de la autoridad de otro. Realizan acciones independientes como por ejemplo, estar solos cuando esa no es la norma, o no participando de lo que se espera culturalmente.
7. *Atlético:* realizan algún salto o patada lo suficientemente grande que requiera atletismo para ser realizado. El acto de correr también fue codificado como atlético.
8. *Participación en actividades intelectuales:* involucrar el intelecto, incluida la lectura o que se muestre el uso del pensamiento.
9. *Proyecta miedo:* actúa de tal forma que hace que otros respondan con miedo, que se define como la inquietud causada por la sensación de un peligro inminente. Esta característica incluye retratar a violencia y la agresión, la intimidación o inspirar miedo sin quererlo.
10. *Valiente:* son atrevidos e intrépidos. Este rasgo suele implicar un rescate a otro personaje o liderar a otros frente al peligro.
11. *Descritos como físicamente atractivos:* existe alguna expresión de otro personaje sobre lo atractivo que es el príncipe.

12. *Aconseja*: aporta sugerencias, recomendaciones o consultas.
13. *Lidera*: es el que dirige, el comandante. Esta característica se registra si el personaje lidera a un grupo de personas.

### **Características Femeninas:**

1. *Muestran interés por su apariencia física*: ajustan su apariencia física con el fin de mejorarla o llamar la atención.
2. *Físicamente débil*: no son capaces de tener éxito en algo que requiera fuerza física. Esto suele venir acompañado por la necesidad de pedir ayuda o el fracaso.
3. *Sumiso*: ceden el poder o la autoridad, y son humildes y obedientes. Este rasgo suele ser en respuesta a la asertividad de otro personaje.
4. *Muestran emoción*: expresan sus sentimientos, tanto positivos como negativos.
5. *Cariñosos*: tienen una cálida consideración o amor por una persona o animal. Son afectivas y amorosas. Cuidan y alientan el desarrollo o el crecimiento de manera amorosa de una manera amorosa a animales o personas.
6. *Sensibles*: conexión, intuición, Se distingue como una forma de empatía, ya que el ser sensible requiere estar al tanto de los problemas de otra persona o animal, sin interactuar directamente con ellos en ese momento.
7. *Servicial*: brindan ayuda útil cuando se necesita asistencia. Esto requiere que se realice una acción específica que brinde asistencia directa a otra persona o animal.
8. *Problemáticos*: son los que causan problemas, confusión o perturbación. Esto se observa principalmente cuando el personaje deja en claro que había causado problemas que otros estaban tratando de resolver.
9. *Temerosos*: muestran un estado de alarma o pánico en respuesta a una presión de algún mal futuro.
10. *Vergüenza*: están afectadas por la vergüenza, que se define como la emoción dolorosa que surge de la consciencia de la deshonra y la culpa.
11. *Colapsa en llanto*: el personaje pone su cara boca abajo, con el fin de que no se vea, y llora. El personaje debe tirarse a sí mismo sobre algo (una cama, roca, el piso, etc.) en un estado de impotencia físico y mental.
12. *Descrito como físicamente atractivo*: que otro personaje exprese la belleza de la princesa.
13. *Pide o acepta ayuda o consejos*: el personaje pide directamente ayuda o necesita asistencia, ya sea física, mental o emocional.
14. *Víctima*: sujeto a tortura por un otro. Sufre severamente a través de un trato cruel y opresivo.

### 8.1.1. La Sirenita (1989)

La película cuenta la historia de Ariel, una sirena de dieciséis años hija de Tritón, rey de los mares. Un día, e impulsada por su curiosidad por el mundo humano, Ariel sube a la superficie y ve a Eric, un joven príncipe que estaba festejando su cumpleaños en su barco. Instantáneamente Ariel se enamora de él, pero luego de un incidente con unos fuegos artificiales, el barco se prende fuego, y Ariel salva a Eric llevándolo a tierra firme. La joven le interpreta una canción, pero detiene la melodía al comprender que el príncipe no debe verla cuando despierte, adentrándose nuevamente en el océano. Esto hace que Úrsula, la bruja del océano, decida citar a Ariel para ofrecerle un pacto: ella la convertirá en humana a cambio de que Ariel le dé su voz. Ariel acepta, sin saber que su voz sería utilizada para hipnotizar al príncipe y engañar a la princesa, para que luego Tritón ceda su trono a Úrsula para salvar a su hija.

El documental *Howard* (Hahn, 2018) cuenta cómo el personaje de Úrsula fue inicialmente diseñado para ser una mujer delgada, con un estilo punk y motoquero. Pero luego Roger Allers, uno de los artistas del guion decidió realizar un diseño basado en Divine, una drag queen que se había hecho muy famosa en ese momento por su participación en la película *Female Trouble* dirigida por John Waters en 1974. Finalmente Howard Ashman, el productor y guionista principal de la película, se decidió por este diseño, y así fue que nació el personaje de Úrsula.

Es interesante como Úrsula, como todas las drag queens, crean al espectador una confusión, ya que trascienden y desafía los límites de las normativas de género y las categorías de sexo. Al no pertenecer completamente a lo masculino ni a lo femenino, las drag queens complican los estándares binarios de la sexualidad. En el año 2003 Leila J. Rupp y Verta Taylor llevaron a cabo una investigación en el "801 Cabaret", uno de los bares de drags más conocidos del mundo ubicado en Florida, Estados Unidos. Allí se afirma que esta "desestabilización" de las normas de género comienza en los camerinos, en donde las "reinas" se maquillan dramáticamente y se ponen capas de ropa interior diseñada para crear la ilusión de una silueta femenina exagerada, con senos exageradamente grandes, caderas muy anchas y cinturas extremadamente pequeñas (Nelson, 2007).

Lo que distingue a las drag queens es que si bien pasan horas buscando ser lo más femeninas y glamurosas posibles, su apariencia y cómo se presentan al público coexiste con sus rasgos y manierismos masculinos. Lo interesante aquí es que al vestirse como mujeres se están posicionando como más vulnerables, pero la combinación con sus atributos masculinos hace que esta vulnerabilidad descienda. El público que las ve como mujeres las va a tratar como tal. Margo, una de las drag queens del Cabaret afirma que muchos hombres "les tocan el trasero y pasan sus manos por sus pechos" (pág. 116). Sin embargo, cuando esto sucede, estas mujeres no dudan en exhibir su "profunda masculinidad" (pág. 116), gritándole a los peatones y acercándose mostrando gestos sexuales. El show de las drag queens se basa en un espectáculo que se centra en el canto y en el baile, que por supuesto, descentraliza las

categorías de género. A pesar de su apariencia femenina, las intérpretes subvierten esta feminidad continuamente al por ejemplo, mostrar sus senos de goma o haciendo que se note su pene al ajustar sus *gafas*, que son los artefactos que se utilizan para esconder el mismo (Nelson, 2007).

Esta búsqueda de la feminidad exagerada que caracteriza a las drag queens se puede ver claramente representada en Úrsula. Sus párpados pintados de un celeste de una manera desproporcionada con el tamaño de sus ojos, sus pestañas largas que parecen ser falsas, sus labios rojos que se pinta reiteradas veces durante la película y sus uñas largas y rojas son características que uno esperaría ver en los drags. Úrsula tiene un tocador con un espejo en el que pasa mucho tiempo arreglándose, pero si bien esto parecen ser características femeninas, las lleva al extremo buscando esa “desestabilización” de las normas de género que tanto representan a esta comunidad queer. Al llevarlo al extremo, parece grotesca, y combinado con su voz grave y sus gestos y movimientos algo grotescos, Úrsula transgrede el límite de las normas de género.



Otra variable que es interesante analizar, es la elección del animal que se utilizó para representar a esta villana. Si bien es mitad humana, además de inspirarse en una drag queen, Úrsula es un pulpo. Se preguntarán por qué esto es relevante, y es que, si vamos a la biología de un pulpo, uno de los tentáculos de los pulpos machos se denomina hectocótilo, y es el tentáculo en donde se almacenan los espermatozoides y tiene la función de penetrar el saco de los huevos de la hembra para fertilizarlos (den Berg, 2020). Es decir que, en palabras de Eva van den Berg, una periodista especializada en ciencia y naturaleza de National Geographic, los pulpos poseen en su fisiología un “*tentáculo-pene*” (2020). Por lo tanto, esto podría llegar a interpretarse como una alusión a la profunda masculinidad de Úrsula, que contrasta con sus rasgos exageradamente femeninos, desafiando las categorías de sexo y de género, algo que como vimos, es un comportamiento típico de las drag queens.

En el documental *Howard* (Hahn, 2018) se establece que Howard Ashman, el escritor a cargo de elegir el diseño final del villano de esta película, fue el escritor de “Pobres Almas en Desgracia”, la canción que le canta Úrsula a Ariel para convencerla de que firme su contrato y le ceda su voz a cambio de convertirla en humana. Lo interesante de esta escena, es que personifica a la perfección lo que un show de drag queens intenta transmitir. Cuando Ashman está hablando de la creación de esta canción, afirma que ve a “*su canción como un número de comedia*” (Hahn, 2018). Esto es destacable puesto que en la investigación del *801 Cabaret* mencionada previamente, se afirma que los espectáculos drags siempre se emplean el humor y las bufonadas para interactuar con el público (Nelson, 2007). Asimismo, se establece que en los espectáculos las intérpretes buscan confundir a la audiencia constantemente (Nelson, 2007). Esto no solo se realiza en la desestabilización de las normas de género mencionadas previamente, sino que también alientan a los espectadores a imitar actos sexuales que están fuera de sus categorías sexuales normativas, desafiándolos a transgredir temporalmente sus límites sexuales y destacando la inestabilidad de los límites biológicos (Nelson, 2007).

Con respecto a lo mencionado previamente, se podría hacer una conexión con lo que sucede en la escena en que Úrsula le canta a Ariel. Esto se debe a que durante esta canción la villana intenta confundir a la princesa, diciéndole que si bien ella “*solía ser muy mala*”, ahora ayuda a las personas a cumplir sus sueños. Lo interesante es que durante toda la canción, Úrsula contradice lo que dice para poder convencer a la princesa a que firme su contrato, buscando no mentir pero sí confundir.

*“Para eso vivo. Para ayudar a almas en infortunio (...)  
Por fortuna conozco algo de magia  
Un talento que yo siempre poseí  
Y últimamente, no te rías, lo uso en favor  
De miserables que sufren depresión, patético (...)  
Un par de veces ha pasado  
Que el precio no han pagado  
Y tuve que sus cuerpos disolver  
Todos se han quejado  
Pero una santa me han llamado  
Estas pobres almas en desgracia”*

En este extracto de la canción se observa como Úrsula le dice a Ariel que si no cumple con las condiciones del contrato (lograr que Eric le da un beso de amor a los tres días), tendrá que disolver su cuerpo como hizo con muchas otras almas, pero enseguida pasa a decir que la han llamado una santa y que vive para ayudar a los demás. Así la bruja del mar confunde a la princesa y logra lo que ella quería, convenciéndola de que le estaba haciendo un favor al sacarle su voz. Esto tiene una clara relación con lo que sucede en un espectáculo drag, ya que como se mencionó previamente, las mismas buscan confundir a la audiencia constantemente.

Asimismo, cuando Úrsula le dice a Ariel que ella la ayudaría a convertirla en humana por tres días para que ella pueda enamorar al hombre de sus sueños, la está desafiando a transgredir temporalmente los límites biológicos, algo que también se busca conseguir en los shows de drag queens con el fin de destacar la inestabilidad de los mismos.

Aparte de la clara alusión de la villana de esta película a la comunidad queer, es interesante analizar el contraste con Ariel, la única otra mujer que protagoniza esta película. Es sabido que las películas de Disney tienden a retrasar representaciones estereotipadas de género, pero yendo más en profundidad se pueden observar rasgos sexistas y racistas, como por ejemplo en la palidez de su piel, sus cinturas exageradamente finas, sus extremidades delicadas y pechos firmes, no muy pequeños pero tampoco demasiado grandes (England et al., 2011). Esto se puede ver en Ariel, pero por supuesto, no en Úrsula. La tez clara de Ariel contrasta con el color violeta de la piel de la villana. Sus pechos se muestran como muy grandes y algo caídos, y se presenta como una mujer voluptuosa, con brazos y caderas muy anchas en comparación a la complexión extremadamente fina y delicada de Ariel. Cuando Ariel canta es delicada, dulce e inocente, pero cuando Úrsula canta lo hace de manera grotesca, con voz grave y movimientos algo toscos.

### **Análisis de las características de Úrsula**

#### **Características femeninas:**

1. *Interés por su apariencia física:* cuando Ariel entra a la cueva, lo primero que hace la bruja del mar es sentarse en su tocador y pasarse un gel en el pelo para peinarse y pintarse los labios de rojo chillón. Este punto se relaciona con lo desarrollado anteriormente sobre los drag queens, ya que los mismos pasan muchas horas maquillándose, peinándose y arreglándose para parecer una mujer.
2. *Problemática:* es la creadora del conflicto de la película, haciendo que Ariel firme un contrato que ella misma boicotea para que no logre su cometido. Por ejemplo, cuando Ariel está a punto de besar al príncipe y manda a Flotsam y Jetsam, las anguilas que parecen trabajar para ella, a que tiren el bote, evitando que se besen.

#### **Características masculinas:**

1. *Curiosidad por la princesa:* Úrsula muestra interés en Ariel desde el comienzo de la película, observándola con su burbuja mágica que simula ser una bola de cristal, para luego decirle a sus anguilas que la vigilen muy de cerca.
2. *Fuerza física:* si bien su conjetura física hace alusión a que es alguien fuerte (sobre todo en contraste con la princesa), hacia el final de la película se ve como Ariel quiere atacar a Úrsula por quitarle el alma a su padre luego de querer salvarla, y Úrsula la agarra y la tira al piso sin evidenciar esfuerzo.

3. *Falta de emoción*: Úrsula proyecta falta de emoción durante toda la película. Por ejemplo, no responde a la muerte como se esperaría emocionalmente, cosa que se observa cuando le quita el alma a Tritón, convirtiéndolo en un pólipo (una especie de cnidarios que en la película se muestran como seres sufrientes, grises y desamparados). Tampoco muestra emoción cuando decide engañar al príncipe, hipnotizando para hacerle creer que ella es el amor de su vida, no solo lastimando a Eric sino también a Ariel, que se había enamorado de él.
4. *Proyecta miedo*: Cuando Ariel le comunica a Sebastián que irá a ver a Úrsula su cara se transforma e intenta frenar, diciendo que no vaya porque “*es un demonio, un monstruo.*” Ariel también expresa miedo a la bruja del mar cuando entra a la cueva, utilizando gestos y articulaciones corporales que transmiten el sentimiento de miedo.
5. *Valiente*: al final de la película cuando captura a Ariel, Úrsula se encuentra cara a cara con Tritón, el Rey del océano, que le está apuntando con su poderoso tridente. Sin embargo, la bruja no parece ni un poco intimidada por él, incluso se acerca a él riendo, baja su tridente con sus manos y le dice con mucha tranquilidad “*Hola Rey Tritón, ¿cómo has estado?*”. Incluso luego, cuando Tritón le exige que deje ir a Ariel ella lo empuja y le dice “*Eso nunca, ahora me pertenece.*”.
6. *Aconseja*: le dice a Ariel que para conseguir su deseo de estar con el príncipe deberá convertirse en humana. Asimismo, cuando la princesa muestra preocupación por la idea de perder su voz, Úrsula le dice:

*“Eso no importa, te ves muy bien.  
No olvides que tan solo tu belleza es más que suficiente.  
Los hombres no te buscan si les hablas  
No creo que los quieras aburrir  
Allá arriba es preferido  
Que las damas no conversen (...)  
Verás que no logras nada conversando  
Al menos que los pienses ahuyentar  
Admirada tú serás si callada siempre estás  
Sujeta bien tu lengua y triunfarás, Ariel”.*

Este extracto de la canción muestra no solo la recomendación de la villana hacia Ariel, diciéndole que es mejor que no hable porque los hombres prefieren a las mujeres calladas, sino que expresa un claro machismo y misoginia, aludiendo al mandato de género que nos dice a las mujeres que “*calladitas nos vemos más bonitas*” (Echaniz Barrondo, 2021). Esta frase representa que lo que vale de una mujer no es el intelecto o la singularidad de cada una, sino que es su físico y su belleza. Asimismo, esto alude a la “*cultura del silencio*” en la que vivimos, que ha hecho que muchas mujeres y niñas se callen de los abusos, violencia y discriminación que viven (Echaniz Barrondo, 2021). Esto confirma lo establecido por England et al. (2011), que

afirmaban que en las películas de Disney se pueden observar rasgos sexistas reflejados en los estereotipos de género.

7. *Asertivo*: con lo detallado en el punto anterior, vemos que Úrsula afirma ideas con firmeza. Cuando le dice que debe convertirse en humana para conquistar a Eric, y también cuando le informa que “*su belleza es más que suficiente*” y que “*los hombres no te buscan si les hablas*”.

### **Análisis de las características de Ariel**

#### **Características femeninas:**

1. *Interés por su apariencia física*: cuando Ariel vuelve de su primer encuentro con Eric se la muestra frente al espejo, arreglándose el pelo y decorándolo con una flor.
2. *Físicamente débil*: su conjetura física denota debilidad. También se observa cuando Úrsula la tira al piso, sin mostrar ningún tipo de esfuerzo físico. Asimismo, cuando Ariel se convierte en humana se muestra su falta de fuerza cuando le tiemblan las piernas y se cae al mar, sin poder volver a pararse.
3. *Muestra emoción*: Ariel expresa sus sentimientos. Durante la película se la ve feliz, enamorada, triste, asustada, avergonzada, entre otros.
4. *Cariñosa*: actúa de manera muy amorosa y afectiva con Eric, que se observa especialmente cuando lo rescata del naufragio y le acaricia la cara y el pelo y le canta para que despierte.
5. *Problemática*: su trato con Úrsula lleva a que su padre pierda su trono y se convierta en pólipo.
6. *Temerosa*: cuando entra a la cueva de Úrsula los gestos faciales y los movimientos musculares denotan miedo.
7. *Vergüenza*: se ve al final, cuando la bruja del mar le muestra a Tritón que Ariel había firmado un contrato con ella. Ariel comienza a gritar: “*Perdóname papá. No fue a propósito, ¡no era mi intención!*”. Se muestra a Ariel consumida por la deshonra y la culpa de haber hecho un trato con la bruja del mar, que ahora podría llevar a que su padre ceda su poder y que su alma sea arrebatada por Úrsula.
8. *Colapsa en llanto*: se tira al suelo y esconde su cara cuando su padre decide romper toda su colección de objetos de humanos. Asimismo, hace lo mismo cuando se entera de que Eric se iba a casar con otra mujer.
9. *Descrito como físicamente atractivo*: como vimos con anterioridad, en la canción de Úrsula la misma le dice que no importa que no tenga voz porque “*se ve muy bien*” y “*su belleza es más que suficiente*”. Eric también expresa lo bella que es, cuando ya en el castillo, Ariel aparece con un vestido color rosa y le dice “*wow... que linda te ves*”. Asimismo, Grimsby, amigo y consejero del príncipe, dice: “*Ay Eric, ¿no es una belleza?*”.
10. *Pide o acepta ayuda o consejos*: acepta la “ayuda” ofrecida por Úrsula.

11. *Víctima*: es claramente una de las tantas víctimas de Úrsula, ya que la misma la engaña para luego torturarla emocionalmente sin dejarla conseguir lo que quiere, que es al príncipe y proteger a su familia.

#### **Características masculinas:**

1. *Interés por explorar*: Ariel muestra un gran interés por el mundo humano desde el comienzo de la película. Recolecta artefactos que caen de barcos al mar y los colecciona, como tazas, pipas, platos, peines, entre otros. Ariel falta a su fiesta de cumpleaños por estar explorando un barco hundido, con el fin de recolectar objetos, incluso cuando Flounder le dice que deberían irse de allí porque podría ser peligroso. Asimismo sube a la superficie para observar la fiesta llevada a cabo en el barco para poder observar a los humanos de cerca.
2. *Independiente*: Ariel transgrede las reglas establecidas por su padre en varias ocasiones. Tritón le informa reiteradas veces que no debe subir a la superficie, pero Ariel lo hace de todos modos. La autoridad del padre parece no ser tan importante como los intereses y pasiones de Ariel, y ella durante toda la película sigue su deseo de mantener contacto con el mundo humano y enamorarse de Eric.
3. *Valiente*: se observa cuando rescata a Eric durante el incendio y naufragio del barco.
4. *Descrito como físicamente atractivo*: se desarrolló en el punto 12 de las características femeninas.

#### **8.1.2. Pocahontas (1995)**

La película comienza en un Londres a comienzos del siglo XVII, cuando un barco de colonos británicos dirigido por el General Ratcliffe emprenden rumbo hacia el Nuevo Mundo en busca de oro. En esta embarcación también viajaba John Smith, un navegante y aventurero conocido por su valentía y fuerza y valorado como una pieza esencial para poder vencer a los indios. En este nuevo mundo que los ingleses planeaban conquistar vivía Pocahontas, hija del jefe de la tribu indígena Powhatan, que había sido comprometida sin su consentimiento con Kocoum, uno de los guerreros más fuertes de la tribu. La película cuenta como John Smith conoce a Pocahontas y se enamora de ella, lo que hace que quiera frenar el genocidio y destrucción de tierras que habían ido a realizar. Esto posiciona a John Smith como el héroe, y al General Ratcliffe como el villano de esta historia.

La codificación queer del General Ratcliffe es muy notoria desde la primera escena, ya que aquí podemos ver claros contrastes de género no solo entre él y John Smith, sino también con Wiggins, el mayordomo de Ratcliffe. La primera escena muestra como John Smith llega a la embarcación cargando un rifle y una espada, y procede a agarrarse de una soga que estaba levantando un cañón para poder así subir al barco. Algo muy diferente sucede con la llegada del General, ya que se baja de una carroza violeta con plumas celestes decorativas en el techo, y con su traje violeta y rosa se baja del mismo para subir al barco caminando por una alfombra,

también rosa, que fue puesta especialmente para su uso. A continuación baja de la carroza Higgins, cargando en un almohadón (también rosa) a Percy, el pequeño perro Pug del general, que vale destacar lleva puesto el mismo sombrero que su dueño.

Es importante describir porque el uso del color es un factor importante de diferenciación de género. Koller (2008) explica que las asociaciones de color son una ventana a conceptos mentales, que a su vez siguen modelos socioculturales, como pueden ser los modelos de roles de género. El color funciona como un marcador de la identidad social, y debido a que las personas estamos culturalmente socializadas, lo que asociamos con un color no es un indicativo del color en sí, sino de la formación cultural e histórica que se ha construido en base a ese color. Luego de realizar un cuestionario a 169 personas, la autora observó que el color rosa se conecta mucho más con la femineidad y sus rasgos estereotípicos que los otros colores. Este color se conecta con aspectos como la suavidad, la delicadeza, la inocencia, y también con rasgos como la vanidad y la lujuria. El rosa es un color que sirve para significar la femineidad, pero también funciona para indicar la sexualidad y la identidad de género. Esto se puede ver claramente en los productos del mercado: desde los icónicos trajes rosas de Barbie, a las tarjetas y ramos de flores para el Día de San Valentín o el Día de la Madre, los bienes de consumo que están dirigidos al mercado femineo están teñidos de rosa. Algo muy diferente sucede con los productos dirigidos a los consumidores hombres, ya que a los mismos se les ofrece una gama de azules y negros (Koller, 2008).

Sin embargo, esto no fue siempre así. Hasta 1920, en la cultura occidental el rosa fue un color predominante para los niños. El rosa se utilizaba como una versión más clara del rojo, que era el color masculino por excelencia debido a que representaba la sangre y la lucha, y el azul se usaba porque era el color iconográfico de la Virgen María. Entonces, ¿por qué se comenzó a asociar al rosa con el género femineo? Koller explica esto con el descentramiento de la Virgen María, figura materna por excelencia, que se dio debido a la creciente secularización en la esfera católica que generó un cambio en los roles de género. Así fue que se le dio otro significado al color azul: ya no era usado para honrar a una mujer, sino que pasó a representar la masculinidad, significando profesiones masculinas como la marina. Por consiguiente, y partiendo de la base de que la taxonomía relevante para el género es binaria, a las mujeres también había que otorgarles un color que las identifique. Es así como el color rosa, que ya estaba disponible como un color utilizable, se estableció como la marca de la femineidad, con el fin de que el binarismo de género se mantenga intacto (Koller, 2008).

Vemos entonces que los determinantes culturales del uso del color, así como los esquemas cognitivos que hemos creado para los distintos colores, están conectados a modelos mentales de categorías abstractas, como por ejemplo el género. Por lo tanto, al vestir a John Smith de azul y al General Ratcliffe de rosado, se está asociando a un hombre con características típicamente asociadas al género femineo, y expresando que su identidad de género no está tan arraigada a su sexo, como en el caso de Smith. Algo muy interesante es que en la investigación de Koller (2008) el color rosa también se asocia a palabras como “drag queen” y

“gay”. Esta conexión entre la homosexualidad y el color rosa, deriva del vínculo existente entre la feminidad y el rosa (Koller, 2008). Esto se puede explicar en términos de heteronormatividad, ya que como se desarrolló previamente, los discursos hegemónicos del género y sexualidad asumen que el sexo biológico da pie a una identidad de género “apropiada” que es la heterosexualidad (Koller, 2008). Esto hace que el violar esta norma heterosexual se equipare consecuentemente con una inadecuación de género (Koller, 2008). En otras palabras, se asume que los gays son femeninos, y las lesbianas masculinas. Una de las manifestaciones más perturbadoras pero representativas de este discurso, es que durante la Segunda Guerra Mundial, los campos de concentración Nazi obligaban a los hombres homosexuales a usar un triángulo rosa en sus trajes (Koller, 2008). En resumen, es notorio que los colores elegidos para representar al villano de esta película no son azarosos, sino que muy por el contrario, son herramientas utilizadas para transmitir ciertas categorías culturales abstractas. Que el General Ratcliffe vista de rosa y violeta, que según Alice Walker es también un color que simboliza la feminidad gay (como se cita en Koller, 2008), es una de las muchas maneras en que Disney posiciona al mismo como un villano con características homosexuales y femeninas, pero sin especificar su identidad sexual.

Las amistades de hombres y mujeres tienen patrones que están asociados a estereotipos de género. Las amistades de los hombres expresan estereotipos masculinos, ya que por ejemplo, suelen poner el énfasis en la competitividad y en las actividades físicas, dándole muy poca importancia a la comunicación. Las amistades femeninas, por el contrario, enfatizan la comunicación, la contención emocional y la intimidad. Las diferencias que existen en las amistades de hombres y mujeres pueden ser entendidas como un resultado de la división laboral por género. Las mujeres tradicionalmente ocuparon una posición orientada a otros, como amas de casa, cuidadoras, u otras formas de proveer a otros. Los hombres se construyeron históricamente como más activos, llevando a cabo tareas instrumentales como ser el sostén de la familia, gerentes de los puestos de trabajo y el que llevaba los “pantalones” en la casa (Ramirez, 2016).

Esto se puede observar en una de las primeras escenas de la película, cuando durante una tormenta que se lleva a cabo en la embarcación, se puede ver como John Smith salta del barco para salvar a uno de sus compañeros. Pero el General, aparece después del suceso, con su pequeño perro pug en brazos y su mayordomo Wiggins sosteniendo sobre su cabeza un paraguas. Así, Disney posiciona desde los comienzos de la película a John como el salvador y sostén del barco y el que tiene dotes físicos, mientras que el General aparece más tarde, sin ayudar a nadie y sin siquiera ser capaz de sostener su propio paraguas.

Más adelante esta idea se profundiza, cuando se ve a los ingleses cavando pozos durante horas, haciendo un trabajo físico agotador mientras que Ratcliffe pasea frente a ellos con su traje color rosa comiendo una pata de pollo de un plato de cristal. Seguidamente se muestra a Wiggins, que estaba decorando los arbustos en forma de animales (uno incluso en forma de unicornio) mientras el resto de los hombres hacían el trabajo duro. El rol que se le da a este

personaje es muy interesante, ya que parecería que lo único que hace es embellecer las cosas y cuidar de su jefe y su perro. Wiggins no parece tener ningún pensamiento propio en toda el film, sino que lo único que hace es crear cestas de regalo con moños rosados, mimar a Percy y trabajar arduamente por conseguir el efecto de Ratcliffe. Esto también se observa cuando el General avisa que hay “salvajes” y manda a que se empiece un tiroteo, y se muestra a Wiggins, que se esconde tras una de sus esculturas de pasto mientras todo el resto de los hombres lucha contra los indios.

Wiggins es, claramente, “la mariquita” de la película. Con sus comportamientos algo ridículos y su sexualidad ambigua, actúa como un “alivio cómico” para que todos a su alrededor sientan que pertenecen a la norma. Sin embargo, tal como se establece en el apartado 4.3. El Código Hays, luego de la censura de Hollywood estos personajes se convirtieron en oscuros y malvados, es decir, en villanos. Por lo tanto, es interesante ver cómo Disney se pudo dar el lujo de crear a un personaje que cumpla con todos los estereotipos de “la mariquita”, siempre y cuando el mismo acompañe en la historia a otro personaje que encarne ese rol espeluznante y villanesco, que tampoco encaja y es notablemente diferente a los demás. Este personaje es Ratcliffe, que si bien cumple con ciertos rasgos que hacen que su sexualidad esté entre lo masculino y lo femenino (como su vestimenta y la interacción con su mascota), sus características queer son más sutiles y no tan definidas como los de Wiggins.

Estas diferencias estereotipadas pueden también contribuir y enmarcar otros aspectos de la vida de hombres y mujeres, como puede ser por ejemplo las relaciones con sus mascotas. Esto se debe principalmente a que las personas usan objetos inanimados para proyectar un sentido de sí mismo particular hacia los otros, y así convencerlos de que son cierto tipo de personas. No obstante, muchas veces se usan a objetos animados, como niños o mascotas, ya que al no ser consideradas como “personas íntegras”, se usan como accesorios para conformar una presentación del yo. Históricamente, la práctica inglesa de criar perros se dio porque muchas personas quieren alcanzar un estatus social más alto, cosa que se puede observar en el General Ratcliffe y su perro Percy, el cual lleva a todas partes (Ramírez, 2016).

Según Ramírez (2006) las personas utilizan a sus mascotas como accesorios que colaboran para lograr la experiencia de su identidad de género deseada. En una investigación en donde se entrevistaron a hombres y mujeres que tenían perros, se analizó cómo la interacción entre humanos y animales puede ayudar a mantener los vínculos entre los patrones institucionalizados de estereotipos de género en la sociedad. Ramírez descubrió que las personas utilizaban normas de género para describir a sus perros y su relación con los mismos. Por ejemplo, encontró que los hombres describen a sus perros en términos de fuerza y actividad, diciendo que, por ejemplo, eligieron a un pastor alemán porque son los perros más fuertes. Los hombres destacaban las actividades que realizaban con sus mascotas, como ir a correr o escalar, viendo a sus mascotas como un amigo o un compañero de juego. Algo muy diferente sucede con las mujeres, ya que las mismas se veían a ellas mismas como madres de su perro. Las mismas se referían a su mascota como “su bebé”, y destacaban la compañía, el

amor incondicional y la fuente de confort que ofrecía el tener un perro. Según Ramirez, las mujeres cobran el rol de cuidadoras, lo que puede estar vinculado a las responsabilidades que tradicionalmente se le ha atribuido a este género (Ramírez, 2006).

La relación de Ratcliffe e Higgins con Percy es un claro ejemplo de cómo las personas hacen género con sus mascotas. Durante la película se muestra Percy se da un baño de burbujas con una gorra de baño, en una pequeña bañera de plata mientras come cerezas de un tazón dorado, comiendo huesos para perros de una calesita dorada en miniatura, y paseando por el bosque arriba de un almohadón rosado bajo un paraguas para no mojarse. Esto ilustra el rol de cuidadores que ambos cobran con el perro, lo que demuestra la codificación queer de estos personajes, ya que se relacionan con características típicamente asociadas al género femenino. Esto ilustra el poder de los estereotipos de género, ya que los mismos pueden formar interpretaciones y expectativas de todas las relaciones que los seres humanos pueden mantener, trascendiendo incluso el vínculo humano-humano. En palabras de Ramirez (2016), *“mientras que la división entre humanos y animales puede ser borrosa, los límites de género están muy fijos y marcados en nuestras percepciones”* (Pág. 388. Traducción personal).

### **Análisis de las características del General Ratcliffe**

#### **Características masculinas:**

1. *Asertivo*: al comienzo de la película Ratcliffe les da un discurso a sus tripulantes, diciendo que al llegar al nuevo mundo se encontrarán con *“libertad, prosperidad, la aventura de nuestras vidas”*, y que ellos son *“la mejor tripulación de toda Inglaterra, y nada, ni el viento, ni la lluvia, ni mil salvajes podrán detenerlos”*.
2. *Lidera*: es el comandante de la embarcación, y el que está a cargo de toda la expedición. Es el que lidera a los ingleses, y les da las órdenes a seguir.

#### **Características femeninas:**

1. *Muestra interés por su apariencia física*: en varias escenas se lo muestra al General mirándose al espejo, arreglándose el pelo y acomodándose su traje. Asimismo, en su canción *“Mío, Mío, Mío”*, se ve a Ratcliffe vestido con un traje brillante dorado entrando al castillo.
2. *Físicamente débil*: no hay ninguna escena en que se muestre al General llevando a cabo una actividad que requiera esfuerzo físico. Incluso cuando todos los Ingleses están excavando en busca de oro, él se pasea mientras come una pata de pollo.
3. *Cariñoso*: tienen una cálida consideración por su perro Percy. Cómo se desarrolló previamente, Ratcliffe cuida y alienta el desarrollo de su mascota de una manera amorosa y atenta.
4. *Problemático*: cuando Smith acude al General para decirle que no hay que matar a los indios porque es su tierra, Ratcliffe reacciona con enojo, diciendo que hay que matarlos

a todos porque son “ladrones y mentirosos”. Esto hace que se arme una guerra que podía haber sido evitada. Asimismo le disparó a John cuando todos estaban intentando solucionar el problema sin violencia.

5. *Vergüenza*: cuando los ingleses y los nativos bajan las armas para no causar más dolor, Ratcliffe decide disparar al padre de Pocahontas, pero John Smith se pone en su camino y le dispara a él. Esto hace que toda la tripulación inglesa se ponga en su contra, y Ratcliffe se avergüenza diciendo “no quería... él se puso en mi camino...”

### **Análisis de las características de John Smith**

#### **Características masculinas:**

1. *Curiosidad por la princesa*: en el primer encuentro entre Smith y Pocahontas, el inglés estaba preparado para atacar con su rifle, pero cuando la vio, bajó su arma y se la quedó observando. Luego se acerca a ella, y cuando Pocahontas se va corriendo, él la persigue diciendo “por favor, no huyas. No te haré daño.”
2. *Interés por explorar*: cuando los ingleses llegan al nuevo mundo y comienzan a excavar en busca de oro, Smith se aleja para explorar la tierra.
3. *Fuerza física*: Se muestra desde la primera escena, cuando sube al barco sostenido de una soga. Esta idea se refuerza cuando escala una montaña al llegar a la tierra de los salvajes, y cuando pelea contra Kocoum.
4. *Asertivo*: cuando Ratcliff comunica que van a matar a todos los indios, Smith dice que no es necesario. Dice “no son salvajes, pueden ayudarnos. Conocen el terreno. Saben cómo navegar los ríos”
5. *Falta de emoción*: cuando Kokoum muere, Smith no parece mostrar ninguna emoción. Parece indiferente hacia la muerte y hacia el dolor de Pocahontas por su pérdida.
6. *Independiente*: se va solo de noche a recorrer el bosque y a buscar a Pocahontas, mientras toda la tripulación se quedaba en el campamento.
7. *Atlético*: se observa cuando corre buscando a Pocahontas, cuando sube la montaña, cuando se tira al barco y nada en el océano en medio de una tormenta para salvar a otro tripulante, entre otros.
8. *Valiente*: se observa cuando se lanza al océano para salvar a Thomas.
9. *Aconseja*: le da recomendaciones a Thomas sobre cómo debe apuntar con su rifle.

#### **Características femeninas:**

1. *Servicial*: salva a Thomas cuando cae del barco y luego le ayuda a orientar mejor su arma.
2. *Víctima*: John es capturado por los “indios”, atado a un poste y condenado a muerte.

### 8.1.3. Hércules (1997)

La película cuenta la historia de Hércules, hijo de Zeus, que es robado del Olimpo cuando apenas era un bebé por los secuaces de Hades, el Señor del Inframundo, luego de que las Grayas (tres hermanas que podían mirar el destino) le informan que cuando Hércules cumpla los dieciocho años será una amenaza para él, interfiriendo en sus planes de destruir al Dios Zeus y reclamarse como el nuevo soberano de los dioses. Pena y Pánico (cohortes de Hades) roban a Hércules y lo llevan a la tierra, con la intención de convertirlo en mortal para que luego Hades lo pueda sacrificar. Sin embargo, no lograron que Hércules se tome toda la poción, dejando una gota sin consumir. Esto hizo que Hércules crezca como humano pero conservando poderes divinos. Hércules deberá demostrar que es digno de volver a ascender al Olimpo con los otros dioses, convirtiéndose en héroe y venciendo al malvado Hades.

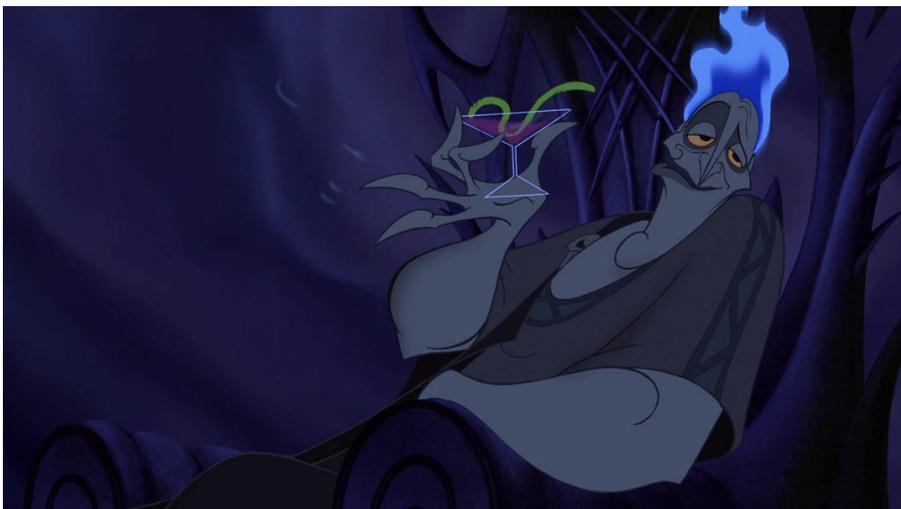
Considero relevante comenzar este análisis hablando de lo que significaba ser masculino o varonil en la Antigua Grecia, y es que las concepciones griegas de la masculinidad están íntimamente relacionadas con la virtud del coraje. La palabra coraje en griego se dice *andreía*, ya que es una palabra que deriva de la palabra utilizada para definir a un hombre adulto o bien a la masculinidad: *anêr* o *andros*. El término coraje se utilizaba para denominar la valentía y el valor que un hombre tenía en el campo de batalla, ya que las mujeres estaban excluidas del entrenamiento y la actividad militar en las ciudades griegas. El coraje también refería al conocimiento de que la vida, la muerte, el sufrimiento y el dolor no eran malos, debido a que son sucesos que solamente dañan el cuerpo. El mal verdadero radica en el daño que se le puede hacer a nuestra alma, cuando elegimos hacer el mal. Como se sabía que la muerte es inevitable no se buscaba como evitar la muerte, sino la forma de morir noblemente, ya que esto es lo que depende de nosotros y lo que está en nuestro poder (Rubarth, 2013).

Durante la película se proyecta a Hércules como el prototipo de masculinidad griega, ya que es un personaje que tiene mucho coraje. En varias ocasiones se lo ve a Hércules enfrentándose a monstruos gigantes y peligrosos por sí solo, sin demostrar tener miedo, mostrando la valentía que este hombre tenía en el campo de batalla. Asimismo, al final de la película, cuando Hércules pierde su fuerza, decide de todos modos luchar contra los titanes para poder salvar al Olimpo y al pueblo griego. Cuando Megara le dice "*sin tu fuerza te van a matar*", Hércules le responde: "*Hay cosas peores*". Sumado a esto, cuando Megara muere, Hércules se adentra en el Inframundo en busca de su alma con el fin de salvarla, a sabiendas de que seguramente muera en el intento. Esto demuestra que Hércules era consciente de que lo que importa no es vivir, sino que es actuar noblemente ya que ahí radica el verdadero coraje, e incluso este acto es el que finalmente le permite la entrada al Olimpo puesto que al mostrar la nobleza de su corazón, pudo demostrar que era un verdadero héroe.

Esto es muy diferente a lo que sucede con Hades, ya que en la película se lo posiciona de tal manera que demuestre no tener coraje, ergo, no tener masculinidad. En primer lugar, Hades busca hacer el mal reiteradas veces, yendo en contra de los valores griegos, que priorizan

hacer el bien incluso cuando significaba sufrir o morir. Es interesante como en ningún momento de la película se lo ve al villano pelear físicamente con ningún otro personaje. Hades manda a sus cohortes, Pena y Pánico a secuestrar a Hércules y matarlo, y luego manda a los Titanes a que destruyan el Olimpo. Esto posiciona a Hades como un cobarde, ya que en ningún momento se lo ve en el campo de batalla, y sumado a esto, se le da al villano una característica femenina, considerando que las mujeres estaban excluidas del entrenamiento y la actividad militar. El personaje de Hades tiene muchas características que hace que su identidad sexual sea de carácter dudoso.

La contextura física del villano contrasta con la del héroe, ya que es muy flaco y da la sensación de ser débil, mientras que Hércules destaca con sus grandes músculos, sus clavículas marcadas y sus manos del tamaño de su cara. Durante la película se lo ve al Señor del Inframundo gesticulando sus muñecas flácidas melodramáticamente que se combina con su reiterado hábito de morderse o fruncir los labios que parecen estar pintados con lápiz labial. Theo Kodog (2020) afirma que el cabello en forma de fuego de Hades es un “*simbolismo que no es ni remotamente sutil*”, ya que asocia esto con el término “flaming”, que viene del inglés *flame* que significa “llama” o “fuego”, y se utiliza para describir a las personas queer que son especialmente extravagantes. En la película también se lo ve a Hades tomando un cocktail, y si bien esto puede parecer insignificante, como la gran mayoría de las cosas en nuestra sociedad, el alcohol también tiene género. Como dice Kayla Kibbe (2020), aunque todos podamos acordar que el género es una construcción social, aún sabemos a lo que nos referimos si llamamos a algo una “bebida femenina”. Esta etiqueta peyorativa suele colocarse a esas bebidas alcohólicas dulces y afrutadas, de colores brillantes, que se sirvan con algún tipo de decorado como flores, paraguas, o sorbetes en copas elegantes (Kibbe, 2020). Como se ve en la imagen, se lo muestra a Hades disfrutando de un cocktail rosado, con un decorado verde, mientras lo sostiene con dos dedos y frunce los labios. Estos manierismos combinados con la elección de la bebida de este villano, expresan una feminidad que es difícil de ignorar.



### **Análisis de las características de Hades**

#### **Características masculinas:**

1. *Falta de emoción:* muestra indiferencia a la muerte y al sufrimiento, no solo al querer matar a Hércules sino también al padecimiento de Megara.

#### **Características femeninas:**

1. *Muestra interés por su apariencia física:* cuando a Pegaso (caballo de Hércules) le sopla el pelo a Hades y este desaparece, dejándolo calvo, Hades deja lo que estaba haciendo para pasar a preocuparse por su apariencia, diciendo: “¿se me cayó el pelo?”, con un gesto que denota vergüenza.
2. *Físicamente débil:* a Hades nunca se lo ve luchando, y peleando. Manda a sus cohortes, a Megara o a los Titanes a que hagan el trabajo sucio por él.
3. *Problemático:* es el que causa el conflicto en el que se basa la película.
4. *Víctima:* al final se lo ve consumido por las almas del inframundo.

### **Análisis de las características de Hércules**

#### **Características masculinas:**

1. *Curiosidad por la princesa:* si bien Megara no es una princesa, se la entiende como el interés romántico femenino de la película, y Hércules muestra curiosidad hacia ella desde el primer momento en que la ve.
2. *Interés por explorar:* cuando termina su entrenamiento con Phil, Hércules le expresa su interés por explorar el mundo más allá de la isla. “*Quiero salir de esta Isla, ver que hay más allá. Vencer monstruos y rescatar damiselas.*”
3. *Fuerza física:* Hércules tiene una fuerza sobrenatural, ya que es el único rasgo divino que le quedó luego del intento de Hades de hacerlo inmortal.
4. *Atlético:* se lo ve realizando muchos actos atléticos, como saltos, patadas, golpes, corriendo o levantando rocas gigantes.
5. *Valiente:* se enfrenta a monstruos terroríficos por sí solo para poder salvar a otros.
6. *Descritos como físicamente atractivos:* cuando se hace famoso, se ven a muchas mujeres enamoradas de Hércules, diciendo que “es hermoso” y queriendo tocarlo o llevarse una prenda de su ropa.

#### **Características Femeninas:**

1. *Muestran emoción:* cuando Megara muere aplastada por una columna, se lo ve a Hércules llorando y sufriendo por su muerte.
2. *Cariñosos:* siente amor por Megara, y actúa de manera afectiva y amorosa con ella, regalándole flores y diciéndole que la ama. Incluso renuncia a su título de Dios y a la inmortalidad para poder vivir con ella, diciendo que con ella es “*donde pertenece*”.

3. *Servicial*: cuando Megara le dice que hay dos niños atrapados bajo una roca, Hércules corre para brindarles asistencia, levantando la roca y luego luchando con el monstruo para salvar al resto del pueblo.
4. *Pide o acepta ayuda o consejos*: va a la isla de Phil y le ruega que lo entrena para convertirlo en un héroe.

### Análisis de resultados

	Ursula (villana)		Ariel (princesa)	
<b>La sirenita (1989)</b>	14,29%	53,85%	85,71%	30,77%
	General Ratcliffe (villano)		John Smith (héroe)	
<b>Pocahontas (1995)</b>	35,71%	15,38%	14,29%	69,23%
	Hades (villano)		Hércules (héroe)	
<b>Hércules (1997)</b>	28,57%	7,69%	28,57%	46,15%

Características femeninas
  Características masculinas

La tabla muestra el porcentaje de características femeninas y masculinas que presentan los diferentes personajes analizados previamente. En base a este análisis, podríamos concluir que los villanos de las tres películas analizadas están codificados de manera queer. Esto se debe a que ambos villanos hombres presentan un porcentaje mayor de características femeninas que masculinas, mientras que los héroes presentan más características propias de su género. Asimismo, en el caso de la Sirenita, vemos que Úrsula presenta más características masculinas, mientras que Ariel tiene un porcentaje significativamente más alto de rasgos femeninos. Es interesante observar que el porcentaje de roles de género presentado en los héroes y princesas desciende en base al avance de los años. Esto se puede afirmar dado que en La Sirenita, la princesa presenta 85.71% de características que se asocian con su género, mientras que en Pocahontas (película que se estrenó seis años después), el héroe presenta 69.23% de estereotipos de género, y en Hércules, solo un 46.15%. Asimismo, la cantidad de características femeninas en los héroes hombres aumenta con los años. Algo similar sucede con los villanos, ya que la codificación queer también presenta un descenso que está directamente relacionado con el avance de los años.

## **8.2. Los estereotipos de género en los medios de comunicación y su impacto en la opinión pública**

Como se comenzó a desarrollar en el apartado 6.3. Sobre los medios de comunicación y la opinión pública, hoy en día entendemos a los medios de comunicación de masas como potenciales instrumentos de control social, y tienen una gran importancia en las sociedades actuales ya que suponen un recurso de poder. Esto se debe a que son fuentes de información que se han vuelto prácticamente imprescindibles para el funcionamiento de las instituciones sociales. Estos instrumentos implican la construcción de imágenes de la realidad social, y es el lugar en donde se construye, conserva y se expresan de manera visible los valores y la cultura de los grupos sociales, así como de la sociedad en general. Hoy entendemos a los mismos como un sistema de significados que proporciona patrones de lo que es normal, señalando desviaciones y haciendo comparaciones en función de esa versión pública de la normalidad (Cruz Vilain, 2009).

Nuestra sociedad occidental contemporánea se desarrolla en el marco de una revolución científico-técnica, que viene acompañada de un cúmulo de conocimientos que se nos viene encima como una avalancha. Este nuevo mundo está cada vez más globalizado, y no solo en términos económicos, sino también en términos sociales. Hay una búsqueda constante de que la sociedad, la cultura y las ideologías sean cada vez más unipolares, haciendo que de a poco, las barreras nacionales y las identidades se vayan destruyendo. El impacto de las nuevas tecnologías ha formado una nueva civilización, ya que han sido un pilar fundamental en la formación de comportamientos y valores de las nuevas generaciones. Los medios masivos de comunicación se han convertido en transmisores del modelo cultural hegemónico eurooccidental, ya que esta “*inundación tecnológica*” ha transformado las normas y las relaciones culturales y sociales (Cruz Vilain, 2009. Pág. 190).

La idea de que los medios de comunicación podían influenciar la opinión pública comenzó a comienzos del Siglo XX, cuando en la Primera Guerra Mundial los gobiernos comenzaron a desarrollar técnicas de persuasión con el fin de volver efectiva la propaganda política. Es así que nace el Modelo Hipodérmico de la Comunicación, que sostenía que los medios de comunicación manipulan por completo a una audiencia que era pasiva, homogénea y masificada, que no tenían capacidad de formar una respuesta personal sobre los mensajes que recibían. La teoría de la aguja hipodérmica partía del conductismo, de esa idea de que si presentaba un estímulo de manera adecuada, se generaría una respuesta instantánea en las personas (García Beaudoux et al., 2014).

Más adelante, y con el vigor del cognitivismo, se comenzó a sostener la idea de que la perspectiva conductista era limitante, y se empezó a pensar que los medios de comunicación solamente reforzaban las creencias y actitudes preexistentes de los individuos. Así nace la Teoría de Efectos Mínimos o Limitados de la Comunicación en Masas, y se reconoce que las personas tienen actitudes, prejuicios, creencias y predisposiciones (positivas o negativas) que

antecedentes a las proposiciones y objetos tratados en los mensajes. La información que se transmite es recibida por personas en grupos sociales, que comparten ciertas cosmovisiones, por lo que los mensajes que transmiten los medios compiten con otras fuentes de información y comunicación, como la familia o amigos. Asimismo, se empezó a tener en cuenta que existían otras variables de corte cognitivo, como la exposición, la atención, la percepción y la memoria, entendiendo que las personas atendemos, recordamos y aprendemos la información que resulta consistente con nuestras creencias y puntos de vista anteriores. Por lo tanto, se reconoció que todas estas variables influyen en la decodificación que las personas hacen de esas comunicaciones (García Beaudoux et al., 2014).

Todos estos desarrollos dieron pie a que en los años 60', Gerbner formule la Teoría de los Indicadores Culturales, luego de interesarse por el impacto y las consecuencias que los mensajes televisivos podían producir en el largo plazo. Así desarrolla la noción de *cultivo*, que alude al modo en que los individuos forman imágenes e impresiones de su entorno a partir de la penetración sistemática de los contenidos de la comunicación de masas. Gerbner analizó las consecuencias que diferentes pautas de uso, consumo e intensidad de exposición al cine y la televisión<sup>3</sup> producían en la percepción del entorno social, las actitudes y las opiniones de la población, y realizó su teoría en base a tres líneas principales de investigación. Por un lado, formuló un análisis institucional de los medios, en donde exploró la producción y la distribución de los mensajes que transmiten estos medios audiovisuales. Afirmó que la televisión es un medio que depende de los anunciantes y de las corporaciones privadas, por lo que el primer sujeto de interés son los anunciantes, no los espectadores. Esto significa que para llegar a la mayor cantidad de personas posibles, los contenidos tienden a homogeneizar y a encajar con los puntos de vista mayoritarios o dominantes, desarrollando propuestas convencionales que suprimen la divergencia. Por otro lado, Gerbner analizó el cultivo, buscando determinar de qué manera los contenidos televisivos influyen en la percepción pública. Estableció que mientras más tiempo se exponga un individuo a la televisión, más parecida será su visión de la realidad a la que se presenta en la misma, siempre y cuando esta exposición sea continua, repetitiva y duradera. La tercera y última línea de investigación se relaciona con el desmenuzamiento del sistema de mensajes, en donde se buscaba descubrir qué modelo de la realidad difunde la televisión, y las orientaciones ideológicas que subyacían. Así se concluyó que más allá de los significados específicos de cada mensaje, existe un mensaje denominador común e implícito que tiende a sesgar los datos de la realidad y a sostener el orden social y moral vigente (García Beaudoux et al., 2014).

En base a esto se identificaron tres tipos de televidentes en función de la cantidad de horas diarias a las que se exponen a este medio. Los televidentes blandos eran aquellos que pasaban dos horas o menos frente a la televisión, los medios entre dos y cuatro horas, y los duros cuatro horas o más. A partir de esto se realizó una comparación sistemática entre los resultados provenientes de estos tipos de televidentes, encontrando que los televidentes duros

---

<sup>3</sup> Cuando en este capítulo se diga televisión, se estará incluyendo también al cine.

eran los que concebían la realidad social en términos de los valores dominantes y prevalentes proyectados en el mundo televisivo. Estos individuos eran los que sostenían más prejuicios raciales, y los que mantienen concepciones estereotipadas de la demografía y del género. Esto llevó a que se analicen los programas de televisión que se reproducían durante el *prime time*, que se refiere a la franja horaria en la que hay más audiencia. Así se descubrió que la televisión mostraba una realidad distorsionada y sesgada de la realidad social, privilegiando a los varones blancos de clase media. Encontraron que cada tres varones protagonistas había una mujer, y que, en su mayoría, las mujeres se dedicaban a la esfera privada y a las cuestiones románticas. Esta idea se fortaleció con el Establecimiento de la Agenda a finales de la década del 60', en donde se postuló que los medios de comunicación tienen la capacidad de seleccionar y destacar ciertos temas y omitir otros, instalando lo que será percibido como importante por la opinión pública (García Beaudoux et al., 2014).

Las sociedades se organizan para poder interactuar con su entorno cultural sobre la base de sus tradiciones y valores éticos y morales. Estos conocimientos, comportamientos y valores familiares se transmiten de generación en generación con el fin de poder considerar dichos valores sociales y morales, aprendiendo e interiorizando estos patrones a lo largo de nuestras vidas. Este proceso de aprendizaje continuo es el que irá creando nuestra identidad social y privada, a través del lenguaje y la cultura. Ahora bien, en nuestro mundo contemporáneo, los medios de comunicación son la forma más rápida de transmitir información en las masas, y contribuyen en la formación de nuestras actitudes, comportamientos y opiniones. Estos instrumentos tienen un gran impacto en el desarrollo de nuestra vida económica, política y cultural, por lo que tiene sentido pensar que tienen un gran impacto en la formación de los roles de género en la sociedad (Manzoor et al., 2016).

Hasta aquí hemos visto que el consumo de los medios masivos de comunicación tienen un efecto en la manera en que se percibe la realidad social, y que los mismos perpetúan un modelo cultural hegemónico y heteronormativo, proporcionando patrones de lo que es normal y lo que es desviado. Como dicen Harry Benshoff y Sean Griffing: "*las películas nos han enseñado lo que significa ser héroe o villano, masculino o femenino, heterosexual u homosexual*" (como se cita en Conrad, 2020. Pág. 1). Por lo tanto, tiene sentido pensar que el consumo de las películas de Disney que presentan villanos codificados de manera queer y héroes o princesas que perpetúan la heteronorma, generaría que la audiencia catalogue a las personas con características queer como desviadas o anormales.

Varias investigaciones han demostrado el impacto de los medios en la adquisición de guiones sociales, que refieren a los actos que son esperados o están aceptados por la sociedad. Se descubrió que la representación consistente de patrones de género proyectados en las películas de Disney contribuyen a los guiones sociales que el espectador creaba. Esto se ve específicamente en las resoluciones de las películas, ya que por ejemplo, si se observan muchas películas en las que el conflicto es resuelto cuando la princesa es rescatada por un príncipe, se terminará creyendo que lo correcto o esperado es que los hombres rescaten a las

mujeres. La noción de las actitudes románticas, como tener una pareja o coquetear con alguien, están fuertemente influenciadas por los guiones sociales y el entendimiento de las normas que un individuo pueda tener. Esto significa que el consumo de televisión también puede predecir los guiones sociales de las relaciones románticas, las cuales están sumamente marcadas en las películas de Disney. Asimismo, se ha descubierto que mientras más tiempo se exponga a una persona a la televisión, más tradicionales serán sus ideales de las normativas de género, lo que ha hecho que se catalogue a la televisión como una fuente dominante en la influencia de los niños, específicamente de los conceptos de género (England et al., 2011).

Hoy en día hay muchas teorías que mantienen la idea de que la adquisición y expresión de los roles de género que un niño/a pueda llegar a desarrollar puede estar sumamente influenciada por el material mediático al que se le exponga, y que el consumo de material con estereotipos de género puede tener un gran efecto en los niños/as (England et al., 2011). Existe un enfoque constructivista que afirma que los niños/as desarrollan creencias del mundo en base a las interpretaciones de lo que observan y experimentan, por lo que mirar representaciones estereotipadas de roles de género influenciará las ideas que un niño tiene sobre el género (Graves, 1999). Por otro lado, la teoría del cultivo postula que la exposición a contenido audiovisual ayuda a desarrollar conceptos sobre las normas sociales (Graves, 1999). Esto significa que los contenidos mediáticos destinados a niños/as influyen en los procesos de socialización de los mismos, y la información de género que un niño/a recibe puede tener un efecto directo en su entendimiento cognitivo del género y en su comportamiento (Graves, 1999).

Se han realizado muchas investigaciones en donde se pudo afirmar que los niños/as son conscientes de las representaciones de género, ya que por ejemplo, el contenido animado de los niños/as suele estar dirigido a un género, y los mismos son más que conscientes de esa clasificación (England et al., 2011). Esto se descubrió gracias a una investigación de Oliver y Grenn (2011), en donde se llegó a la conclusión de que los niños/as podían predecir qué dibujos animados les gustaría más a los niños y cuáles a las niñas (como se cita en England et al., 2011). Thompson y Zerbino (1995) descubrieron que los niños/as que reconocen más estereotipos de género en los dibujos animados, tenían expectativas de género similares para ellos mismos y los otros (como se cita en England et al., 2011). Los roles de género retratados constantemente suelen ser interpretados como lo "normal" por los niños/as, llevando a que desarrollen conceptos de lo que es socialmente aceptado en términos de comportamiento y moralidad (Thompson y Zerbino, 1995, como se cita en England et al., 2011). En resumen, podemos afirmar que las percepciones de un niño/a con respecto a las normas sociales y de género están influenciadas por su experiencia con los medios y los estereotipos que allí se retratan.

### 8.2.1. Consecuencias en la comunidad LGBTQ+

En base a todos estos desarrollos, podemos afirmar que los medios pueden influir a las personas, cambiando sus ideas, actitudes y conceptos. El problema radica en que debido a que los medios quieren que sus ideas sean absorbidas por el público de la manera más rápida posible, muchos no siguen los códigos de conducta esperados (Manzoor et al., 2016). La representación estereotipada que promueven los medios está transformando las asunciones en realidades, lo que genera que se forme una gran brecha entre las clases, creando más injusticias y desigualdades sociales (Manzoor et al., 2016). Por lo tanto, tiene sentido pensar que el consumo continuo, repetitivo y duradero de las películas de Disney con villanos codificados de manera queer, generarían que los niños/as desarrollen valoraciones negativas sobre el comportamiento de género no heteronormativo, ya que la villanía estaría ilustrada en un personaje que transgrede los estereotipos de género. Al entender que los niños/as interpretan los roles de género proyectados en los medios como lo “normal” y lo correcto moralmente, no sería extraño pensar que el consumo de dichas películas en esta etapa del desarrollo, contribuya a que se comiencen a formar ideologías discriminatorias hacia la comunidad LGBTQ+.

No es novedad que la población LGBTQ+ sufre diversos tipos de discriminación, tanto en nuestro país como en el mundo entero. En 2016 la Federación Argentina LGBTQ+ y el Instituto contra la Discriminación de la Defensoría del Pueblo de la Ciudad de Buenos Aires crearon el Observatorio Nacional de Crímenes de Odio LGBTQ+. El mismo tiene como objetivo el relevamiento nacional de datos empíricos concretos sobre la violencia que las lesbianas, gays, bisexuales, transexuales, y otras personas con identidades sexuales no heteronormativas tienen en Argentina, con el fin de prevenir y erradicar los crímenes de odio hacia esta comunidad y promover la igualdad de oportunidades y derechos. Estos crímenes se entienden como actos voluntarios conscientes que incluyen violaciones del derecho de la dignidad, a la discriminación, a la igualdad, a la libertad e integridad personal y a la vida. Este tipo de agresión busca causar daños graves o hasta muerte a la víctima, y está basada en el rechazo, desprecio, odio y/o discriminación hacia el colectivo LGBTQ+ (Federación Argentina LGBT, 2021).

El informe realizado en el año 2021 por el Observatorio Nacional de Crímenes de Odio LGBT, afirma que en dicho año en Argentina se registraron 120 crímenes de odio en donde la orientación sexual, la identidad y/o la expresión de género de todas las víctimas fueron utilizadas como pretexto discriminatorio para la vulneración de sus derechos y la violencia contra ellas. De todos estos crímenes, el 71% de los casos corresponden a lesiones al derecho a la vida, como asesinatos y suicidios, mientras que el otro 29% corresponden a lesiones al derecho a la integridad física, que refiere a violencia física que no terminó en muerte. El informe afirma que las mujeres trans son las que más sufren de esta violencia, ya que el 86% de las lesiones al derecho de la vida son a esta población (Federación Argentina LGBT, 2021).

La población LGBTQ+ suele experimentar la violencia a edad muy temprana, ya que es común que comience con la expulsión del hogar causada por los prejuicios de su propia familia, ubicándolos en una situación de desventaja para encarar cualquier proyecto de vida debido a la falta de recursos (Federación Argentina LGBT, 2021). El debilitamiento de la red primaria de contención, tanto material y afectiva, puede tener grandes impactos en el desarrollo de estas personas, como puede ser la formación de un apego inseguro. Esto se debe a que los seres humanos nacemos con la tendencia innata a estar con nuestros progenitores, que se consolidan como nuestras figuras de apego (Bowlby, 1990). El apego es un sistema que regula las emociones del niño, y es el encargado de instalar un esquema afectivo en el niño, mediante el cual regula sus emociones e internaliza lo que espera de un otro (Bowlby, 1990). Por lo tanto, si estas personas forman un vínculo primario contaminado por el miedo, el rechazo y el abandono, no sería extraño que consoliden un sistema de apego inseguro que probablemente les cause dificultades en la adultez, como puede ser el retraimiento en la relación con un otro, y emociones confusas, de dependencia y rechazo (Bowlby, 1990).

El extrañamiento forzado del hogar sumado a la discriminación institucional, implica en muchos casos la exclusión del sistema educativo. Esto implica consecuencias reconocibles a lo largo de toda la vida, teniendo un impacto directo en las oportunidades laborales de esta población, mayoritariamente de las mujeres trans. El mercado laboral discrimina a las personas queer debido a su falta de educación formal, pero muchas veces, aun cuando han tenido estudios universitarios, estas personas suelen sufrir discriminaciones en el acceso al empleo en virtud a su expresión e identidad de género (Federación Argentina LGBT, 2021).

Esta exclusión sistemática es una de las principales razones por las que esta población no logra acceder a los derechos humanos más básicos, y genera que sus vidas sean un constante flanco de situaciones de violencia, afectando negativamente todos los ámbitos de sus vidas. Asimismo, la internalización del estigma social y el miedo constante a vivir situaciones de discriminación generan conductas de autoexclusión, baja autoestima y una tendencia a abandonar o mantener una baja tolerancia a la frustración con respecto al cumplimiento de sus proyectos de vida (Federación Argentina LGBT, 2021).

## 9. Conclusión

Esta tesina ha podido demostrar que la codificación queer de los villanos de las películas de Disney puede tener un impacto en la formación de opiniones acerca de la identidad sexual, que a su vez pueden desencadenar a la formación de valoraciones negativas hacia la comunidad LGBTQ+. Esto se pudo confirmar gracias a las teorías desarrolladas acerca del efecto de los medios de comunicación en la formación de ideologías y opiniones sobre lo que es “normal” y moralmente correcto en términos de género. Asimismo, se pudo evidenciar que las tres películas seleccionadas para esta investigación presentaban villanos/as que habían sido codificados de manera queer, presentando una pluralidad en los roles de género que están estereotípicamente asociados al género contrario. Los héroes y la princesa, por el otro lado, demostraron seguir las normas de género, contrastando con los villanos/as y así posicionándolos como los únicos que no siguen los lineamientos de género, como los desviados y anormales.

Investigar sobre las formas en que el consumo continuo, repetitivo y duradero de los medios de comunicación puede influenciar y manipular el desarrollo de ciertas ideas y opiniones es extremadamente importante, sobre todo si destacamos el modelo hegemónico heteronormativo, binario y patriarcal que los mismos tienden a reproducir. Esta representación estereotipada promovida por los medios contribuye a que se sigan formando grietas entre los distintos grupos sociales, generando cada vez más injusticias y desigualdades, o incluso influir sobre el desarrollo de discriminaciones hacia ciertos grupos que, como vimos, pueden llegar a transformarse en crímenes de odio.

Esta clase de estudios contribuyen a la deconstrucción de las normativas de género, y esto es de suma importancia ya que esta manera de pensar se transforma a su vez en inequidades en la salud. Estudiar las consecuencias que la fomentación de estas discriminaciones puede tener dentro de un grupo social que ha sido históricamente vulnerado como lo es el colectivo LGBTQ+ es clave para la disciplina de la psicología. Esto se debe a que como se desarrolló previamente, estas discriminaciones pueden derivar en graves consecuencias psicológicas afectando la salud mental de los individuos, generando trastornos del estado del ánimo, problemas en las relaciones interpersonales, o incluso derivar en el suicidio.

Si bien hemos avanzado mucho en términos de género aún queda mucho por estudiar y deconstruir, con el fin de erradicar lo antes posible las discriminaciones que las personas con identidades sexuales no heterosexuales sufren día a día en nuestro país y en el mundo. Esta tesis incentiva a que se realicen nuevas investigaciones que estudien cómo se proyectan los estereotipos de género en los medios de comunicación más modernos, como lo pueden ser las redes sociales o las películas infantiles realizadas en los últimos diez años, y qué impacto esto podría tener en las distintas comunidades.

Me gustaría finalizar esta tesina con una frase que Juan Sklar dijo en su charla TEDx citada anteriormente, ya que creo que resume la enorme potencia que el consumo de estas películas tiene en la formación de opiniones en la temprana edad. Refiriéndose al impacto que las películas de Disney pueden tener en los niños/as, el escritor argentino dijo: *“Nosotros creemos que es simple entretenimiento, que están embobados. Pero en realidad, están sentados frente a la maquinaria ideológica más potente de nuestro siglo”* (Sklar, 2019).

## 10. Referencias Bibliográficas

Anastasio, P., Rose, K., & Chapman, J. (1999). *Can the Media Create Public Opinion?* [¿Los Medios Pueden Generar Opiniones Públicas?]. *Current Directions in Psychological Science*, 8(5), 152-155.

Arronson, N. (5 de marzo de 2015). *The Portrayal of the Sissy* [La Representación de la Mariquita]. Sites at Lafayette. Recuperado de:  
<https://sites.lafayette.edu/fams101-sp15/2015/03/05/the-portrayal-of-the-sissy/> [fecha de consulta 9 de marzo de 2022].

Association of Motion Picture Producers, Inc. (1930). *The Motion Picture Production Code*. [El Código de Producción Cinematográfica]. California. Recuperado de:  
<https://www.asu.edu/courses/fms200s/total-readings/MotionPictureProductionCode.pdf>  
[fecha de Consulta 27 de agosto de 2021].

Bowlby, J. (1990). *El vínculo afectivo*. Buenos Aires: Paidós.

Brown, A. (2021). *Hook, Ursula, and Elsa: Disney and Queer-coding from the 1950s to the 2010s*. [Hook, Úrsula y Elsa: Disney y la codificación queer desde los años 1950 a los 2010]. *Johns Hopkins University*, 2(1), 27887.

Burke, K. (2022). *Disney Prez of Entertainment Wants 50 Percent of All Characters Gay or 'Underrepresented'* [Presidenta de Entretenimiento de Disney quiere que el 50 por ciento de todos los personajes sean gay o subrepresentados] Los Angeles Magazine. Recuperado de  
<https://www.lamag.com/citythinkblog/disney-exec-wants-50-of-all-characters-gay-or-underrepresented/> [fecha de consulta 16 de mayo de 2022].

Clements, R. & Musker, J. (Director). (1989). *La Sirenita* [Película]. Walt Disney Pictures.

Clements, R. & Musker, J. (Director). (1997). *Hércules* [Película]. Walt Disney Pictures.

Conrad, A. (2020). *Acting Queer: The Influence of Hollywood en Springer Journals* (pp. 49-71).  
Springer International Publishing.

Cornejo Espejo, J. (2012). *Componentes Ideológicos de la Homofobia*. Límite. Revista  
Interdisciplinaria de Filosofía y Psicología, 7(26),85-106. ISSN: 0718-1361.

Cruz Vilain, M. A. (2009). 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*, 9(8), 189-199. Recuperado de:  
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=5704459> [fecha de consulta 6 de  
Octubre de 2021].

de Lascoiti, E. L. (2009). CRACK DE 1929: Causas, desarrollo y consecuencias. *Revista  
internacional del mundo económico y del derecho*, 1, 1-16.

den Berg, E. V. (17 de febrero de 2020). *Pulpos que copulan hasta morir*. National Geographic.  
Recuperado de:  
[https://www.nationalgeographic.com.es/ciencia/actualidad/copular-hasta-morir\\_13817](https://www.nationalgeographic.com.es/ciencia/actualidad/copular-hasta-morir_13817)  
[fecha de consulta 8 de mayo de 2022].

Echaniz Barrondo, A. (20 de septiembre de 2021). *Calladita te ves más bonita*. Ciutat Nova.  
Recuperado de: <https://ciutatnova.org/calladita-te-ves-mas-bonita/?lang=es> [fecha de  
consulta 9 de mayo de 2022].

England, D., Descartes, L. & Collier-Meek, M. (2011). *Gender Role Portrayal and the Disney  
Princesses* [La Representación de los Roles de Género y las Princesas de Disney]. *Sex  
Roles*, 64(8), 555-567.

Federación Argentina LGBT (2021). *Observatorio de Crímenes de Odio LGBT: motivados por  
discriminación por orientación sexual, expresión e identidad de género*. Recuperado de:  
<https://falgbt.org/ultimo-informe/> [fecha de consulta 7 de junio de 2022].

Foucault, M. (1998). *Historia de la Sexualidad: La Voluntad del Saber*. México D. F: Siglo  
Veintiuno Editores.

Fundación Iguales (24 de septiembre de 2012). *La homosexualidad nunca debió haber sido incluida en las clasificaciones internacionales de las enfermedades*. Recuperado de: <https://www.iguales.cl/la-homosexualidad-nunca-debio-haber-sido-incluida-en-las-clasificaciones-internacionales-de-las-enfermedades/> [fecha de consulta 28 de abril de 2022].

Gabriel, M. & Goldberg, E. (Director). (1995). *Pocahontas* [Película]. Walt Disney Pictures.

García Beaudoux, V, D'Adamo, O & Aruguete, N. (2014). Opinión Pública y Medios de Comunicación de Masas. En: E. Zubieta, J. Valencia & G. Delfino (coords), *Psicología Social y Política: procesos teóricos y estudios aplicados*. 339-390. Buenos Aires: EUDEBA.

Gómez, J. H. B. (2002). Tendencias y herencias de la homosexualidad. *Universitas Humanística*, 53(53).

Graves, S. B. (1999). Television and prejudice reduction: When does television as a vicarious experience make a difference? [Televisión y reducción de prejuicios: ¿cuándo la televisión como experiencia vicaria marca una diferencia?]. *Journal of Social Issues*, 55, 707-725.

Hahn, D. (Director). (2018). *Howard* [Documental]. Walt Disney Pictures

Helmsing, M. (2016). "This Is No Ordinary Apple!": Learning to Fail Spectacularly from the Queer Pedagogies of Disney 's Diva Villains ["¡Esta no es una manzana ordinaria!": Aprendiendo a fallar espectacularmente de las pedagogías queer de las villanas de Disney]. En *Disney, Culture, and Curriculum* (pp. 89-102). Routledge.

Hutton, Z. (2018). *Queering The Clown Prince of Crime: A Look at Queer Stereotypes as Signifiers In DC Comics' The Joker* [Queering al payaso príncipe del crimen: una mirada a los estereotipos queer como significantes en los DC Comics' El Guasón]. [tesis de maestría]. FIU Electronic Theses and Dissertations. 3702.

Karothy, R. H. (1979). Contribuciones a la psicología de las perversiones sexuales. *Revista de Psicología*, 7.

- Kelly, M. (Abril, 2022). *Megyn Kelly Reacts to Leaked Videos of Disney Execs Talking LGBTQIA+ Issues and Kids* [Megyn Kelly reacciona a videos filtrados de ejecutivos de Disney hablando sobre LGBTQIA+ y niños]. The Megyn Kelly Show. Recuperado de: <https://www.youtube.com/watch?v=4c7S2peUr-s> [fecha de consulta 16 de mayo de 2022].
- Kibbe, K. (30 de junio de 2020). *It 's Time to Get Over Your Fear of "Girly" Drinks* [Es hora de superar el miedo a las bebidas "femeninas"]. InsideHook. Recuperado de: <https://www.insidehook.com/article/booze/girly-drinks-dont-exist> [fecha de consulta 24 de mayo de 2022].
- Koeun, K. (2017). Queer-coded Villains (And Why You Should Care). [Villanos codificados queer (y por qué debería importarte)] *Dialogues@ RU*. NJ: Rutgers University, 156-165.
- Kogod, T. (2020). *Maleficent & 9 More Disney Characters You Never Knew Were Queer-Coded* [Maléfica & 9 personajes más de Disney que no sabías que estaban codificados de manera queer]. Screen Rant. Recuperado de: <https://screenrant.com/disney-villains-maleficent-queer-coded-lgbtq-gay/> [fecha de consulta 23 de mayo de 2022].
- Koller, V. (2008). *'Not just a colour': pink as a gender and sexuality marker in visual communication* ["No es solo un color": el color rosa como un marcador de género y sexualidad en la comunicación visual]. *Visual Communication*, 7(4), 395-423.
- Lamas, M. (2000). Diferencias de sexo, género y diferencia sexual. *Cuicuilco*, 7(18), 0.
- Lauretis, T. (2015). *Género y teoría queer*. Recuperado de: [http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1853-001X2015000200004&lng=es&tlng=es](http://www.scielo.org.ar/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1853-001X2015000200004&lng=es&tlng=es) [fecha de consulta 5 de Octubre de 2021]. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.
- Lewis, M. (2021). *Early Hollywood and the Hays Code* [Principios de Hollywood y el Código Hays]. Recuperado de:

<https://www.acmi.net.au/stories-and-ideas/early-hollywood-and-hays-code/> [fecha de consulta 16 de febrero de 2022].

Manzoor, S., Rehman, D. & Rauf, S. (2016). Analysis Of Gender Stereotypes In Movies [Análisis de estereotipos de género en las películas]. *Pakistan Journal of Applied Social Sciences*, (4), 95-109. ISSN: 2409-0077.

Marín Calderón, N. (2018). El tema de la homosexualidad masculina en Tres ensayos de teoría sexual de Sigmund Freud. *Revista de Filosofía y Psicoanálisis*, 8 (1), 26-46.

Martinez, C. (2019) *Sklar y el poder del cine infantil*. Continuidad De Los Libros. Recuperado de: <http://continuidaddeloslibros.com/sklar-poder-del-cine-infantil/> [fecha de consulta 11 de mayo de 2022].

Shively, M. & De Cecco, J. (1977). *Components of Sexual Identity* [Componentes de la Identidad Sexual]. *Journal of Homosexuality*, 3:1, 41-48.

Mondello, B. (8 de Agosto de 2008). *Remembering Hollywood 's Hays Code, 40 Years On*. [Recordando el Código Hays de Hollywood, 40 años después]. NPR. Recuperado de: <https://www.npr.org/templates/story/story.php?storyId=93301189> [fecha de consulta 16 de febrero de 2022].

Nelson, R. (2007). *Drag Queens at the 801 Cabaret* [Drag Queens en el 801 Cabaret]. *Archives of Sexual Behavior*, 36(1), 115-116.

Nijhenson, M. (2018, January). Normalidad y sexualidades. Pensando nuestros monstruos contemporáneos. Una relectura de Michel Foucault. En: *Jornadas de Estudiantes del Departamento de Filosofía*.

Organización Mundial De La Salud (OMS). (1991). *Principios para la protección de los enfermos mentales y el mejoramiento de la atención de la salud mental*. Recuperado de: <https://www.trabajo.gba.gov.ar/discap/pdfs/di-onuag46-119.pdf> [fecha de consulta 28 de febrero de 2022].

- Peidro, S. (2021). La patologización de la homosexualidad en los manuales diagnósticos y clasificaciones psiquiátricas. *Revista de Bioética y Derecho*, (52), 221-235.
- Perez, M. (2016). *Teoría Queer, ¿para qué?*. ISEL, 5, 184-198. Recuperado de:  
<https://www.aacademica.org/moira.perez/33.pdf> [fecha de consulta 5 de Octubre de 2021].
- Phillips, S. (12 de mayo de 2009). *The Guardian*. Eve Kosofsky Sedgwick: Writer and critic considered a founder of queer theory [Eve Kosofsky Sedgwick: Escritora y crítica considerada la fundadora de la teoría queer]. Recuperado de:  
<https://www.theguardian.com/books/2009/may/12/eve-kosofsky-sedgwick-obituary-queer-theory> [fecha de consulta 5 de Octubre de 2021].
- Ramirez, M. (2006). "My Dog 's Just Like Me": Dog Ownership as a Gender Display ["Mi Perro es Igual a mi": La Tenencia de Perros como Muestra de Género]. *Symbolic Interaction*, 29: 373-391. <https://doi.org/10.1525/si.2006.29.3.373>
- Robinson, B. A. (2016). Heteronormativity and homonormativity [Heteronormatividad y homonormatividad]. *The Wiley Blackwell encyclopedia of gender and sexuality studies*, 1-3. Austin: Universidad de Texas.
- Roselli, C. (2018). *Neurobiology of gender identity and sexual orientation* [La Neurobiología de la identidad de género y la orientación sexual]. *Journal of Neuroendocrinology*, 30 (7).
- Rosewarne, L. (2019). *Sex and Sexuality in Modern Screen Remakes* [Sexo y Sexualidad en Remakes de la Pantalla Moderna]. Melbourne: Palgrave Macmillan.
- Rubarth, S. (2013). Competing Constructions of Masculinity in Ancient Greece [Construcciones en Competencia de la Masculinidad en la Antigua Grecia] *Athens Journal of Humanities & Arts*. 1 (1), 21-32.
- Rubio Ferreres, J. M. (2009, Enero 12). *Opinión pública y medios de comunicación. Teoría de la agenda setting*. *Gazeta de Antropología*. Disponible en

[https://www.ugr.es/~pwlac/G25\\_01JoseMaria\\_Rubio\\_Ferreres.html](https://www.ugr.es/~pwlac/G25_01JoseMaria_Rubio_Ferreres.html) [fecha de consulta 28 de agosto de 2021]

Singh, N., & González, J. (2019). *The Flapper Girls Impact On Consumerism* [El Impacto de las Chicas Flapper en el Consumismo].

Sklar, J. (25 de noviembre de 2019). *La Ideología de los dibujos animados*. Conferencias TEDxRíodelaPlata. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=0TVG5Hi65fA> [fecha de consulta 5 de mayo de 2022].

Sklar, J. (2020). *El progresismo no está peleado con Disney* / Entrevistado por Violeta Gorodischer. La Nación. Recuperado de <https://www.lanacion.com.ar/lifestyle/juan-sklar-el-progresismo-no-esta-peleado-con-disney-nid2333922/> [fecha de consulta 5 de mayo de 2022].

Stoller, R. (1968). *Sex and Gender: The Development of Masculinity and Femininity*. [Sexo y Género: El Desarrollo de la Masculinidad y la Femenidad]. Londres: Routledge.

Tajer, D. (2012). Construyendo una agenda de género en las políticas públicas en salud. En D. Tajer (Comp.). *Género y Salud. Las políticas en acción* (pp. 17-36). Lugar Editorial.

Tajer, D. (2020). El modelo familiar moderno y sus alternativas actuales: Normalidad o normalización. En su *Psicoanálisis para todxs. Por una clínica postpatriarcal, post heteronormativa y poscolonial* (pp. 49-64). Topía.

Taylor, D. (2009). Normativity and normalization [Normatividad y normalización]. *Foucault studies*, 45-63.

The Walt Disney Company (2022). Reimagine Tomorrow: where we all belong [Reimaginado el Mañana: donde todos pertenecemos] Recuperado de: <https://reimagnetomorrow.disney.com/403.html> fecha de consulta 16 de mayo de 2022].

Thompson, I. (2006). *Tipos de medios de comunicación*. Recuperado de <http://www.promonegocios.net/publicidad/tipos-medioscomunicacion> [fecha de consulta 6 de octubre de 2021].

Whittington, K. (2012). QUEER. *Studies in Iconography*, 33, 157–168. Recuperado de: <http://www.jstor.org/stable/23924280> [fecha de consulta 5 de Octubre de 2021].

Williamson, I. (2000, Febrero 1). *Internalized homophobia and health issues affecting lesbians and gay men*. [Homofobia internalizada y problemáticas de salud que afectan a lesbianas y hombres gays]. Health Education Research.

Woloski, G.; Silver, R.; Laplacette, A.; R de Schejtman, C., Vardy, I. (2016). *Particularidades de la identidad de género en el juego interactivo de niños y niñas con sus padres y madres en la primera infancia*. Buenos Aires: Facultad de Psicología – UBA. Anuario de Investigaciones. Volumen XXIII.