

**NORMAS DE GÉNERO EN EL DISCURSO CINEMATOGRAFICO INFANTIL:
EL ETERNO RETORNO DEL “FINAL FELIZ”**

Alejandra Martínez

martinezalej@hotmail.com

CIECS-UNC-CONICET - Argentina

Aldo Merlino

merlinoaldo@gmail.com

Universidad Siglo 21 - Argentina

Recibido: 22-11-2011

Aceptado: 02-03-2012

Resumen

En este escrito presentamos los principales resultados de un trabajo de investigación que tuvo como uno de sus objetivos centrales analizar cómo aparecen representadas las *normas de género* en películas animadas dirigidas al público infantil. Trabajamos con tres populares largometrajes que representan contextos históricos diferentes entre 1950 y 2001; La Cenicienta (1950), La Bella y la Bestia (1991) y Shrek (2001). Creemos que es fundamental incorporar la mirada de género en el abordaje de contenidos mediáticos ampliamente difundidos en las sociedades contemporáneas. Enfatizamos la necesidad de analizar productos mediáticos dirigidos al público infantil, por su enorme potencial de inculcar regulaciones sociales desde los primeros años de la vida.

Palabras clave: Representaciones, normas de género, cine infantil, estereotipos.

Abstract

In this article we present the main results of a research work in which the objective was to analyze how representations of *gender norms* appear in animated movies for children. We worked with three popular films that represent different historical contexts between 1950 and 2001; Cinderella (1950), Beauty and the Beast (1991) and Shrek (2001). We believe it's very important to incorporate the gender point of view to the analysis of popular media contents in contemporary societies. We emphasize the need to analyze mediatic products created for very young audiences, for their huge potential to inculcate social regulations since the early days of people's lives.

Key words: Representations, gender norms, children's cinema, stereotypes.

1. Introducción

En la transmisión cultural de aquello que es considerado válido y legítimo para mujeres y varones, colaboran estructuras sociales de diversa índole. La familia, la escuela, el Estado, la religión, son algunas de las instituciones que contribuyen en la reproducción de representaciones relacionadas con la definición de los géneros.

A éstas se le suman los medios de comunicación de masas, como espacios legitimados, que desde sus comienzos no han hecho más que cobrar mayor relevancia en la transmisión de sentidos y valoraciones de lo que es y debiera ser la vida en sociedad. Es por ello que creemos que es fundamental incorporar la mirada de género en el abordaje de contenidos mediáticos ampliamente difundidos en las sociedades contemporáneas. Enfatizamos la necesidad de analizar productos dirigidos al público infantil, por su enorme potencial de inculcar regulaciones sociales desde los primeros años de la vida (Giroux, 1999; Deleyto, 2003; Dorfman y Mattelart, 2002).

En este escrito presentamos los principales resultados de un trabajo de investigación que tuvo como uno de sus objetivos centrales analizar cómo aparecen representadas las *normas de género* en películas animadas dirigidas al público infantil¹. Trabajamos con tres populares largometrajes que representan contextos históricos diferentes entre fines de la década de 1950 y 2001; *La Cenicienta* (1950), *La Bella y la bestia* (1991) y *Shrek* (2001).

Antes de avanzar en los resultados del estudio, es preciso definir lo que entendemos por normas de género. Desde nuestra perspectiva, se trata de regulaciones sociales que marcan pautas de acción y pensamiento consideradas válidas y legítimas tanto para varones como para mujeres y que se incorporan desde los primeros años de vida. Estas pautas suelen organizarse en ejes de sentido por oposición. Su definición implica suprimir los aspectos femeninos en los varones y los masculinos en las mujeres (Bourdieu, 2000; Mayobre, 2004; Fraser, 1997; Tomasini, 2004; Wainerman, 2002a, 2002b y 2007). Las regulaciones que organizan socialmente las diferencias de género contribuyen a la reproducción de un orden legitimado, que ha tendido históricamente a jerarquizar lo masculino por sobre lo femenino. Dicho orden tiende a perdurar como estructura ideológica hegemónica a pesar de los cambios culturales que se han venido dando desde la Segunda Ola Feminista de los años '60 y '70.

A la mujer se la ha vinculado tradicionalmente con el llamado rol de reproducción, que no se reduce a los aspectos biológicos, sino que incluye además funciones relacionadas con el cuidado de los ancianos, los enfermos, y el marido. La mujer es considerada además como la principal responsable por la crianza y educación de los hijos, entre otras actividades relativas a

¹ El trabajo de investigación al que hacemos referencia tuvo una segunda etapa de análisis de discursos en recepción de los films animados. Algunas publicaciones en donde se despliegan los resultados pueden consultarse en Martínez y Merlino (2008) y Martínez (2009). El análisis de películas infantiles (con corpus diferentes al que exponemos aquí) aún se sigue realizando en el equipo de trabajo.

la protección de la unidad familiar. Esta posición la ubica además en el polo de lo pasivo², de las emociones, de lo doméstico y de la dependencia económica (Carbonero Gamundí y Levin, 2007; Rubin, 1998; Conway, Bourque y Scott, 1998; Hartmann, 1987).

El varón, en cambio, ha sido vinculado históricamente al rol productivo, la provisión del hogar, y además, el uso de la fuerza, la defensa del hogar y la familia, la racionalidad, el manejo de armas y de la técnica (Kauffman y Brod, 1994; Kimmel, 1987). Resulta plausible vincular esta posición con la actividad, la racionalidad y la independencia (Montesinos, 2002; Valcuende del Río y Blanco López, 2002; Guasch Andreu, 2002).

Los agentes sociales adoptan, desde sus primeros años, comportamientos e identidades de acuerdo a los modelos que los definen como varón o mujer. Estas identidades se construyen de modo relacional y a la vez dicotómico: se es varón y no se es mujer, y viceversa (Fraser, 1997; Navarro y Stimpson, 1998). Estas oposiciones aparecen con claridad en los relatos cinematográficos analizados, construyendo y resaltando representaciones que apuntan a una definición que no admite demasiadas dudas. Estos sentidos tienden a subrayar el ideal tradicional del varón y la mujer en un marco de aceptación y legitimación social.

En los productos cinematográficos, las representaciones de las normas de género reproducen, en mayor o menor medida, expectativas colectivas socialmente aceptadas, legitimadas y naturalizadas. Esperanzas subjetivas que son incorporadas en forma de disposiciones permanentes que orientan las prácticas de los agentes sociales, definiendo (y reforzando) aquello que se considera socialmente adecuado para uno y otro género.

2. Lineamientos de base para el análisis de los largometrajes

Nuestra postura metodológica apunta fundamentalmente al análisis sociológico del discurso cinematográfico, utilizando categorías analíticas provenientes de marcos teóricos basados en la teoría feminista y el estructural constructivismo de Bourdieu. Dichas categorías se estructuran alrededor de ejes temáticos y de sentido, en torno a los cuales se han articulado históricamente las regulaciones sociales respecto de la definición de los géneros (Fraser, 1997; Rubin, 1998; Wainerman 2002a, 2002b; Bourdieu, 2000; Kimmel, 1987).

Enmarcándonos en el método cualitativo y en una perspectiva exploratoria, nuestra búsqueda constante es la de detectar categorías emergentes durante el análisis e interpretación de los datos (Strauss y Corbin, 2002; Valles, 1999).

El corpus de análisis estuvo conformado por tres largometrajes animados infantiles. Para delimitar el mismo, se adoptó como criterio el de seleccionar las tres películas animadas

² La noción de pasividad femenina se encuentra, en la propuesta de Bourdieu (2000), vinculada fundamentalmente a la relación sexual heterosexual. Sin embargo, el ser pasivo, incluye la concepción de lo privado en contraposición a lo público, los espacios interiores vs. los exteriores, la dependencia y subordinación al varón, entre otros.

infantiles más consumidas³ (rentadas y vendidas) en la ciudad de Córdoba, Argentina, durante los años 2003 y 2004. A saber: *La Bella y la bestia* (Disney, 1991); *Shrek* (Dreamworks, 2001) y *La Cenicienta* (Disney, 1950)

La ventaja de analizar largometrajes producidos en una vasta extensión de tiempo, es que permite observar las diferencias y coincidencias, entre unos y otros. En nuestro caso, analizamos películas que fueron lanzadas al mercado con una distancia de más de cincuenta años (1950 – 2001). Históricamente, interesa un hito particular que se produjo en el mundo Occidental, que fue, entre 1960 y 1970, la Segunda Ola Feminista. *La Cenicienta* es un film previo a dicha revolución social y cultural, y *La Bella y la bestia* y *Shrek*, producciones posteriores.

El discurso cinematográfico es particularmente rico por que se compone de elementos lingüísticos, estéticos y un código que le es propio, en donde interesan aspectos tales como las tomas, los encuadres, los movimientos de cámara, la iluminación, entre otros. Por ello sumamos al análisis herramientas específicas de análisis del discurso como una manera de organizar, sistematizar y abordar la información.

Es preciso clarificar cómo se llevó a cabo el análisis, más allá de la búsqueda de recurrencias en los textos y la construcción de categorías emergentes. Para ello, explicaremos algunos de los aspectos principales de las teorías utilizadas para analizar los datos.

Introducimos a continuación, brevemente, algunos aspectos que tienen que ver con la teoría de la narratividad de Algirdas Greimas (1989, 1992), Greimas y Courtés (1991) y otros introducidos por Phillipe Hamon (1977, 1991). Ambos autores desarrollan herramientas analíticas que son de gran utilidad al momento de abordar un texto tan complejo como el cinematográfico.

2.1. Los niveles del discurso

La teoría de Algirdas Greimas (1989, 1991, 1992), que utilizamos para analizar los discursos cinematográficos, propone analizar los discursos en tres niveles, en orden a la construcción del sentido de un texto. En esta línea, los niveles identificados son: Discursivo o de superficie; Narrativo y Semántico o profundo.

Si bien el analista recorre el discurso desde los niveles A al C, según el autor (1991), el sentido se construye desde el nivel profundo (semas fundamentales) hasta las estructuras narrativas y discursivas de superficie. En el nivel discursivo aparece la figurativización, es decir, la puesta en escena del sentido, a partir, en nuestro corpus de análisis, de la elección de personajes, escenarios, tiempos y espacios específicos.

La narración equivale a la representación de las acciones. Los personajes/actores del nivel discursivo o superficial se ponen en marcha, según Greimas y Courtés (1991), a partir de programas de acción, esto es: *programas narrativos*. A partir de éstos, se desarrollan

³ Para obtener este dato se entrevistaron encargados de las tiendas de video más importantes de la ciudad de Córdoba, Argentina.

secuencias específicas en que los *actantes* (Greimas y Courtés, 1991) operan transformaciones y adquieren o pierden objetos de valor. El orden de la narración posee un significado y remite a un esquema de acción específico.

Desde la Semiótica Narrativa, el relato se relaciona con una acción, o más precisamente, con la *representación de las acciones* (Lozano, Peña-Marín y Abril, 1997). Ocuparse, entonces, de la narración, implica analizar las acciones y los actantes. Sobre la definición de estos últimos, Anne Hénault (1983:41) sostiene que “un pequeño número de fuerzas, siempre las mismas (actantes), se organizan según tres o cuatro esquemas combinatorios, siempre los mismos, (enunciados mínimos, programas y recorridos narrativos, esquemas canónicos)”. Los actantes mencionados se organizan en tres pares: 1) Sujeto (S) – Objeto (O); 2) Ayudante – Oponente y 3) Destinador – Destinatario.

Asimismo, el actante sujeto (S), según Lozano, Peña-Marín y Abril (1997), tiene la capacidad, en el texto, de asumir cierto número de roles actanciales, de acuerdo a su posicionamiento en el devenir de la narración. Las categorías actanciales se revisten de varios “disfraces” posibles, que adquieren una identidad concreta en el relato, nivel discursivo o de superficie, y que son intercambiables a lo largo del mismo.

La relación S - O es la que se presenta como la estructurante de la narración: toda narración está sustentada en la acción de un sujeto que desea establecer un tipo de relación con un objeto.

El esquema propone una situación inicial que muestra a un sujeto (S₁) en conjunción (\cap) o en disyunción (\cup) con un objeto (O). El objeto (O) podría estar revestido de un valor positivo o negativo, de acuerdo a la situación de partida que se presente en la narración.

Las categorías actanciales del ayudante y oponente se erigen como aquellos sujetos u objetos que, de algún modo y en el transcurso del relato, coadyuvan u obstaculizan los fines del Destinatario - Sujeto. Por último, el par Destinador - Destinatario es un par... “unido por el nexo del mandato” (Zecchetto, 1999: 146), lo que significa que hay alguien que ordena o convence a otro para que haga algo que luego sancionará.

Para que el sujeto tenga la posibilidad de producir un cambio en su estado, su situación inicial, debe adquirir las competencias necesarias *para*. Esa adquisición de competencias es favorecida por un destinador, que no es el mismo sujeto, y que permite que el mismo pase de la no posesión de los objetos de valor modales a la posesión de los mismos. Luego, el sujeto desarrolla una performance que le permitirá acceder a un estado final expresado como la situación opuesta a la conjunción o disyunción inicial entre sujeto y objeto de valor.

2.2. La descripción de los personajes

Las definiciones en torno al género se ubican en ejes relativamente permanentes que oponen sentidos considerados como femeninos o masculinos; por ejemplo rol de producción – rol de reproducción / adentro (de la casa) – afuera (de la casa) / espacio público - espacio privado, entre otros. Estos polos de sentido mantienen una relación de oposición y

complementariedad que supone un todo completo, dado por el vínculo naturalizado entre un varón y una mujer.

La puesta en evidencia de la polarización en las representaciones nos orientó a utilizar herramientas de análisis del discurso que resultaran útiles para identificar las maneras en que los agentes sociales nominan, cualifican y ubican (temporal y espacialmente) a los sujetos, de acuerdo a regulaciones que delimitan prácticas y espacios de posibles de acuerdo al sexo biológico.

Las herramientas analíticas seleccionadas corresponden al trabajo de Phillippe Hamon (1991), que trabaja sobre los momentos descriptivos de un discurso. Sobre los textos, Hamon (1991: 49) explica que “la descripción modifica sobre todo el nivel en el cual va a extenderse el horizonte de expectativa del lector. En efecto, el horizonte de expectativa que abre un sistema descriptivo parece concentrarse más en las estructuras semióticas de superficie que en las estructuras profundas...”.

En estas estructuras de superficie cobra importancia la figura del *personaje*. El análisis de los personajes resulta de utilidad en este trabajo, ya que las definiciones de género se presentan a partir de nominaciones y atribuciones sobre *sí mismo* (mujer o varón), en comparación con un *otro* tipificado que – según el caso - se acerca o aleja de un modelo típico “de referencia”, reproducido históricamente.

Hamon (1991: 6) llama *personaje referencial* a una construcción compartida; “todos remiten a un sentido pleno y fijo, inmovilizado por una cultura, a roles, programas y empleos estereotipados, y su legibilidad depende directamente del grado de participación del lector en esa cultura...”. Según el autor (1977), los personajes referenciales son históricos, mitológicos, alegóricos, sociales, y son de fácil reconocimiento dada su amplia difusión en la cultura.

Para ser identificados por el receptor, los personajes deben poder ser reconocidos y aprehendidos de acuerdo a pautas culturales y el uso de todo un conjunto de sentidos compartidos. El uso de figuras estereotipadas es muy frecuente en las descripciones en las que están en juego categorías históricamente reproducidas en la sociedad; es el caso de los personajes *mujer – opuesto a – varón*. En las normas de género, el personaje referencial surge en las representaciones a partir de un *deber ser* que se corresponde con ciertas cualidades, espacios y tareas, y en consecuencia, también a un *deber no ser* que corresponde al espacio de lo impensable.

Susana Dueso Bafaluy (en Martínez y Merlino, 2008) propone, remitiéndose al trabajo de Hamon, un esquema organizador del texto descriptivo del que tomamos, para nuestro análisis, los siguientes aspectos:

- *Marco temporal y espacial de la descripción*: al que están vinculados los personajes, que están organizados a partir de la figura del *yo*. Se pueden organizar en base a sistemas de oposiciones de sentido (adentro-afuera, abierto-cerrado).
- *Propiedades atributivas o cualitativas* (atributos, cualidades)

- *Rol temático*: designa oficios, posiciones sociales y hace previsible la forma de actuar del personaje ¿Qué es lo esperable? Se puede usar para afirmar lo previsible o bien todo lo contrario. Involucra posibilidades y restricciones (y sanciones).

Empleando las herramientas enunciadas, realizamos el análisis de los largometrajes animados *La Cenicienta*, *La Bella y la bestia* y *Shrek*. Presentamos a continuación algunos de los resultados principales del estudio.

3. La representación de las normas del género: su manifestación en las producciones infantiles

Habiendo ganado un Oscar por el film animado *La Cenicienta* en el año 1951, Walt Disney comenzó inmediatamente a desarrollar el proyecto de *La Bella y la bestia*⁴. Sin embargo, este fue dejado de lado cuando Disney y su equipo no encontraron una resolución satisfactoria para la segunda mitad de la película. A mediados de 1989, luego del desarrollo de la película animada *La Sirenita*, el proyecto de *La Bella y la bestia* fue retomado, repensado, sus personajes y entornos reelaborados y exitosamente comercializado en 1991.

A mediados de los años '80, después de un largo proceso de cambios financieros y luego de la muerte de su creador en 1966, los estudios Disney se hallaban inmersos en una fuerte crisis económica y creativa. En 1984, con el ingreso de Michael Eisner como director de la compañía, se relanzó el cine de animación con éxitos de taquilla tales como *La Sirenita* (1989) y *La Bella y la bestia* (1991), producciones que retomaron el formato de comedia musical relegado desde los años '60 por los estudios Disney.

La recaudación lograda por *La Sirenita*, sólo en Estados Unidos, fue de 84 millones de dólares. Para *La Bella y la bestia*, la recaudación de taquilla ascendió a más de 200 millones de dólares (Deleyto, 2003: 298). Estos números hablan sólo de la multimillonaria ganancia en salas. A ellos se suman los millones de recaudación por ventas en mercancía, éxito comercial que fue el objetivo eje de la dirección de Eisner.

En los años '80, los Estados Unidos salían de una época marcada por la Segunda Ola feminista. Según Deleyto (2003), la imagen predominante del héroe en las producciones cinematográficas no animadas de las décadas de los ochenta (Arnold Schwarzenegger, Bruce Willis, Sylvester Stallone, entre otros) fue promovida en Estados Unidos, en respuesta al exitoso resurgimiento del movimiento feminista de los '60 y los '70.

El héroe tradicional, violento e hipertrofiado, serviría para contrarrestar simbólicamente la reciente arremetida de las mujeres en la vida pública y social. Los héroes tradicionales de Disney, protagonistas de producciones de décadas anteriores tales como *La Cenicienta*,

⁴ La Bella y la bestia es una historia muy antigua, con variaciones en el tema central que data de tiempos de la mitología griega. En 1550, el autor italiano Giovanni Straparalo escribió la primera variante de la historia como la conocemos en la actualidad.

Blancanieves o *La Bella Durmiente*, estaban delineados como sujetos valientes y decididos pero tenían como característica física, sin excepción, rasgos finos y un cuerpo delgado. Los protagonistas varones (héroes y antihéroes) de los filmes producidos entre 1989 y 1999 están diseñados como sujetos físicamente poderosos que despliegan una masculinidad hiperbólica; son réplicas idénticas de los físico culturistas que invadieron la pantalla grande en ese periodo.

La nueva posición de las mujeres tuvo un impacto muy fuerte en la cultura norteamericana y mundial. La progresiva inserción de la mujer al ámbito laboral, que luchaba por obtener puestos y salarios semejantes a los de los hombres; el creciente número de estudiantes de sexo femenino que ingresaban a la educación superior, no pudo dejar de tener un impacto en toda la estructura social y particularmente familiar de los Estados Unidos. Según Hobsbawm (2005: 324), “[...] la típica familia nuclear occidental, la pareja casada con hijos, se encontraba en franca retirada. En los Estados Unidos estas familias cayeron del 44 por 100 del total de hogares al 29 por 100 en veinte años (1960-1980)”.

Si en los primeros años de la postguerra (época en que se producían películas como *La Cenicienta*), la cantidad de mujeres casadas trabajadoras en Estados Unidos sólo ascendía a un 14%, en los años ‘60 este porcentaje se había duplicado y, en los ‘80, había subido a más del 50%. Asimismo, sólo el 15% de las mujeres accedía a la enseñanza superior en los ‘50, ascendiendo esta cifra a casi el 40% en los ‘60 y superando el 50% en los años ‘80 (Hobsbawm, 2005: 312-313).

Una heroína con las cualidades de Cenicienta o Blancanieves ya no sería posible en el nuevo contexto social post Segunda Ola. La caracterización de las y los protagonistas del relato deberían en alguna medida guardar relación con los procesos sociales y el avance de las mujeres en diversos ámbitos sociales, o, de otra manera, caerían en modelos extemporáneos con los que el público no podría identificarse.

La mutación paulatina de las características de la heroína de un relato animado es visible en la producción animada *Shrek*, de 2001, que marca una ruptura importante con las narraciones tradicionales. En este film, producido por la compañía norteamericana Dreamworks, se recurre frecuentemente a la ironía y a la ridiculización de personajes clásicos de las obras de Walt Disney; no sólo en la representación de muchos de los contextos, sino en algunos de los personajes claves, tal como veremos más adelante. En este caso, la productora Dreamworks apela al *insulto* (Bourdieu, 1985) como estrategia para ingresar a la lucha en el mercado de la producción cultural.

Las tres historias que aquí analizamos corresponden a compañías cinematográficas y épocas diferentes. *La Cenicienta* es un film de fines de la década del ‘40, cuando aún las mujeres no habían conquistado los espacios de participación laboral, educativa, política, por los que se movilizaron años después.

La Bella y la bestia es una producción de comienzos de los ‘90 que comenzaba a dar cuenta de algunos elementos, sobre todo en lo referido al acceso femenino a la educación, y *Shrek* es un film de 2001, pensado para romper las estructuras tradicionales a partir de la

satirización de las películas infantiles tradicionales de Disney. El largometraje que tiene a un ogro por protagonista, propone unos personajes novedosos y en ruptura con los relatos clásicos.

Los argumentos, personajes y entornos de las tres películas parecen, en superficie, diversos. Sin embargo, a partir del análisis desarrollado, hemos podido identificar elementos comunes que indican cómo los tres relatos guardan una similitud de base en tanto narración, esto es: los guiones de las dos películas más recientes (*La Bella y la Bestia* y *Shrek*) han sido presentados por sus creadores y por la prensa como novedosos en lo que respecta al tratamiento de los personajes femeninos. Sin embargo, desarrollan una lógica narrativa que guarda similitud con el film más tradicional: *La Cenicienta*. La primera coincidencia entre tres películas que fueron producidas en un plazo de más de cincuenta años se observa en la búsqueda que orienta las prácticas desarrolladas por héroes, antihéroes y heroínas; en palabras de Greimas y Courtés (1991), los programas narrativos *de uso y de base*.

3.1. Programas narrativos de uso y de base: lo que persiguen los personajes varones y mujeres en el relato

Los relatos comienzan con una situación de carencia, la disyunción (\cup) con un objeto de valor (O) que afecta a héroes, antihéroes y heroínas (S) y que los hace poner en movimiento. Durante la narración, los personajes incorporarán valores y cualidades para que les sea otorgado aquel objeto de valor por el que se movilizan y poder entrar en conjunción (\cap) con el objeto valorado. Acerca de cuál es el objeto de valor central en cada largometraje animado, esto varía por momentos de producción a producción. Sin embargo, para las heroínas existe un común denominador que es la inequívoca expectativa del casamiento (y el amor romántico) como fin último.

Esto aplica fundamentalmente a las protagonistas de los relatos más clásicos, como Cenicienta (*La Cenicienta*). El relato propone desde el comienzo a las mujeres (Cenicienta y sus hermanastras) en disyunción con el objeto valorado *amor*, y su consecuencia, el *matrimonio*. Toda la narración se estructura entonces en la búsqueda de estos personajes de superar los obstáculos que se presentan como oponentes entre ellas y su objeto de valor, *amor/matrimonio*.

En *La Bella y la bestia*, así como en el caso que se presenta como en ruptura con los relatos clásicos, *Shrek*, las heroínas persiguen objetos de valor diferentes al casamiento, pero que están directamente asociados con el matrimonio y el amor romántico. Bella busca vivir una vida plena de la mano del amor ideal. Fiona (*Shrek*) es una mujer hechizada que de noche se convierte en un ogro, y que muestra desde el inicio la búsqueda de un objeto de valor de base diferente a lo tradicional; la normalidad, liberarse del hechizo. Sin embargo, la consecución de tal valor sólo es accesible para ella a través del "*beso del verdadero amor*". Una vez más nos encontramos con la búsqueda del matrimonio y el amor en pareja como fin último, aunque vinculado a otro valor que es la normalidad/humanidad.

¿Es para los héroes varones el *amor* un objeto de valor de base? No lo es, de acuerdo a nuestro análisis. Sin embargo, el matrimonio representa para los varones protagonistas del relato un objeto de valor *de uso*, que les permite acceder a objetos de valor de base mucho más significativos: el poder, la herencia, los títulos, entre otros. Es destacable el lugar que ocupan en las tres historias los actores femeninos como objeto de valor (en programas narrativos de *uso*), útil, tanto para el héroe como para el antihéroe, para alcanzar un objeto mucho más valorado que la relación sentimental en sí misma.

En los films *La Bella y la bestia* y *Shrek*, el concepto de “mujer – objeto de intercambio” aparece enfatizado dado que, para los antagonistas del relato, la protagonista resulta ser una suerte de “sujeto/objeto de valor” a conquistar para alcanzar fines específicos.

Es un elemento común la presentación de la mujer como un objeto de valor (en programas narrativos de uso) útil a los varones de la historia (héroes y antihéroes por igual) para obtener un objeto de valor (de base) más trascendente. En *La Cenicienta* la mujer es un objeto de valor (en un programa narrativo de uso) que permite al rey obtener lo que desea: herederos, descendencia. En *Shrek* la protagonista, en su condición de *princesa – soltera*, se constituye como el elemento requerido por el antihéroe para la obtención del poder legítimo, y para el héroe en lo que le permitirá recuperar la propiedad material de su pantano.

La Bella y la bestia muestra un antihéroe, Gastón, que pretende ganar la mano de la protagonista como modo de incrementar su prestigio de “galán”, y un héroe (la bestia) que a través del amor de la heroína busca recuperar su humanidad. La eterna búsqueda femenina del objeto de valor amor/matrimonio es coherente con las representaciones que ubican a la mujer en el eje de sentidos que la vinculan con el rol de reproducción, el adentro, la pasividad, la dependencia y la emotividad. La asociación con un personaje varón permitirá a la mujer acceder a una vida plena, a la que no podría aspirar siendo soltera. Así, *Cenicienta* logra escapar de su miserable vida de esclava, *Bella* consigue tener experiencias vitales, y *Fiona*, protagonista de *Shrek*, se encuentra con una normalidad que acepta pasivamente, la que su enamorado le otorga. Para los héroes y antihéroes el amor/matrimonio es objeto de valor en el programa narrativo de uso, y termina siendo una especie de “bono extra” que acompaña la consecución del objeto valorado originalmente. La bestia consigue, a través del amor de la joven, su normalidad/humanidad y el príncipe de *La Cenicienta* obtiene, a través de la mujer, el matrimonio que les permitirá acceder a sus futuros herederos. *Shrek*, por su parte, recuperará legalmente su propiedad, a la vez que conseguirá una mujer-ogro para ser su compañera.

Ninguno de los héroes inicia la narración persiguiendo el amor como objeto valorado, pero lo obtienen como un premio adicional, en recompensa por las competencias adquiridas en el devenir del relato. A la vez, también cumplen con el destino que se les había encomendado al comenzar la narración.

El siguiente gráfico busca sintetizar algunos aspectos centrales del análisis, en relación a los protagonistas (héroes, heroínas y antihéroes), programas narrativos de uso y de base.

Cuadro 1: Síntesis valores de uso y base

Personajes femeninos	Valores de uso	Valores de base
Cenicienta (heroína La Cenicienta)	Belleza	Amor - Matrimonio
Madrastra (anti-heroína La Cenicienta)	Belleza de sus hijas	Matrimonio de sus hijas
Hermanastras (anti-heroínas La Cenicienta)	Belleza	Matrimonio
Bella (heroína La Bella y la bestia)	Bondad-entrega	Vida plena asociada a Amor - Matrimonio
Fiona (heroína Shrek)	Belleza	Humanidad asociada a Amor - Matrimonio
Personajes masculinos	Valores de uso	Valores de base
Príncipe / Rey (Héroe Cenicienta)	Matrimonio	Herederos
Bestia (héroe La Bella y la bestia)	Amor-Matrimonio	Humanidad
Gastón (antihéroe La Bella y la bestia)	Matrimonio	Posición social
Shrek (héroe Shrek)	Rescate mujer	Tierras
Lord Farquaad (antihéroe Shrek)	Matrimonio	Poder legítimo

Fuente: elaboración propia

Como se puede observar en el cuadro, las heroínas de los relatos pueden perseguir en ocasiones objetos de valor diferentes al amor: la humanidad y la belleza o la posibilidad de vivir una existencia más rica. Pero a diferencia de los varones, estos objetos de valor se encuentran estrechamente vinculados con la conjunción con el héroe y la celebración del matrimonio. Para los varones, en cambio, el amor se presenta como valor de uso y una consecuencia no prevista en el marco de una búsqueda más significativa.

Existe una marcada naturalización de la relación varón – mujer – matrimonio, que se hace evidente en los largometrajes como un elemento instalado e indiscutible en torno a la historia central. De acuerdo al devenir de la narración, resulta casi impensable un final diferente al del matrimonio entre los protagonistas del relato.

Es así que a lo largo de las películas analizadas, a las mujeres jóvenes les corresponde dedicarse a su preparación y búsqueda de un matrimonio conveniente. Son educadas para adquirir las competencias necesarias y alcanzar el objeto de valor perseguido. Y aunque sí lo es la posibilidad de la viudez, la de la soltería no es ni siquiera tenida en cuenta entre los actores femeninos, no apareciendo figura femenina alguna que sea soltera por propia voluntad. Más aún, la soltería aparece como castigo para aquellos personajes (como es el caso de las hermanastras de Cenicienta) que aparecen como seres malvados y que merecen ser sancionados.

Está implícito, en todas las historias analizadas, que de las damas jóvenes se espera que su destino final sea un “*buen matrimonio*”. Y para lograrlo, éstas deberán acatar y responder a todo un conjunto de reglas sociales que aparecen en los largometrajes y que se presentan como legítimas e indiscutibles. Que el matrimonio sea “bueno”, naturalmente, implica que el novio tenga una posición social destacada.

Este énfasis en la importancia de la preparación de la mujer para el casamiento, remite a la idea del sistema de parentesco como un intercambio de mujeres entre hombres (Lèvi Strauss, 1993). Esta idea de intercambio simbólico es explicada por Bourdieu (1995) como una lógica

que permite la reproducción de la dominación y la asimetría en el marco de una construcción social dada: el matrimonio. Así, y a partir de la necesidad de las mujeres (investidas de una función simbólica y en tanto objetos de intercambio) de conservar y acrecentar su valor, desarrollan un conjunto de prácticas asociadas con el cuidado personal, la estética, la elegancia, entre otras (Bourdieu, 2000).

Los tres largometrajes analizados coinciden en un final que resalta un contrato varón – mujer en el que ambos, a partir de la celebración del matrimonio, obtienen su objeto de valor de base y reafirman así las expectativas asociadas a cada género. El matrimonio como consecuencia de la conjunción mujer – varón, aparece naturalizado en las tres películas analizadas.

3.2. La división del trabajo entre varones y mujeres

Uno de los elementos centrales que marca las normas que definen al género, es el modo en que está dividido el trabajo en las producciones cinematográficas animadas. Al respecto, desde el mismo comienzo se señala cuáles son los lugares legítimos para los personajes varones y mujeres. Con relación a las actividades y capacidades de los personajes de uno y otro género, es observable que a los personajes varones siempre les están asignadas funciones que implican tareas y responsabilidades algo más complejas que a las mujeres.

Los personajes femeninos zoomorfos que aparecen en los largometrajes asumen también este papel, siendo sus tareas aquellas relativas al hogar (ser madres, cuidar de otros personajes, coser, limpiar, entre otras) y no las actividades de planificación y estrategia que asumen los varones.

Esta tendencia a subrayar lo esperable y válido para uno y otro género, se refuerza cuando se produce una desviación. Allí aparecen las sanciones y castigos que deben sufrir aquellos que evaden las regulaciones sociales que los identifican como varones y mujeres.

Estas sanciones son observables, por ejemplo, cuando las mujeres se aventuran solas en el espacio del afuera, destinado a los varones, y consecuencias negativas recaen sobre ellas. Este tipo de ejemplo está presente en los tres largometrajes analizados.

De acuerdo al modo en que están distribuidos los roles dentro de cada película, existe una clara división que otorga lo físico y lo técnico - intelectual a los varones, dedicándose éstos a desarrollar actividades que requieren algún tipo de destreza, competencia o saber específico.

Son los personajes de género masculino los que determinan las acciones que habrán de desarrollarse, como decisores o bien como facilitadores. A las mujeres les son reservadas las tareas de la casa y su propia preparación y cuidado siempre con el objetivo de casarse.

Para los actores femeninos, las actividades que aparecen como “normales” son las relacionadas con el hogar y los hijos, o bien con cuestiones ligadas a cierta banalidad, tales como la moda y la compra de indumentaria. En general, las relaciones en el ámbito social que pueden verse entre varones y mujeres, están orientadas a la seducción por parte de ellas,

logrando un efecto inmediato en los personajes masculinos. Es el respeto a las normas de género lo que finalmente permite que la heroína sea capaz de obtener el objeto de valor deseado. El desvío de la regulación, siempre supone una consecuencia desfavorable.

La división del trabajo está estrechamente vinculada con otra dimensión que hace al personaje; los espacios por los que circulan y en donde se desarrolla su acción. A las mujeres les está reservado el espacio de la casa y las calles del pueblo, en tanto que los varones se trasladan por las calles, las tiendas y los caminos que llevan hacia otras poblaciones. Si las heroínas circulan por los caminos y los bosques, siempre deben hacerlo acompañadas por un varón que es responsable por ellas. Cuando así no sucede, se ven envueltas en serias dificultades y peligros de los que solo los varones pueden rescatarlas. Las mujeres son quienes esperan, y su rol es más bien estático, los varones son quienes se movilizan y transforman o definen situaciones.

En *La Cenicienta*, la protagonista se muestra como un ser inerte e imposibilitado de defenderse o al menos desarrollar algún tipo de plan para sortear los obstáculos que se le presentan. Para que su sueño se realice, necesita de un conjunto de ayudantes (en su mayoría masculinos) que deciden y hacen por ella. Y si bien podríamos pensar que el personaje de la madrastra antiheroína juega aquí un papel diferente, ya que para asegurar el futuro (y casamiento) de sus hijas, es capaz de tramar diversos planes, no logra su objetivo puesto que depende de la aceptación de un actor varón (el príncipe) para que sus esfuerzos sean valiosos. Son los varones de las historias quienes determinan los desenlaces.

En *La Bella y la bestia*, esto último está sugerido cuando surge la relación del personaje de Gastón, el antihéroe, y su frustrada boda con Bella. Su certeza de que ella no podría sino aceptar su ofrecimiento, tiene como fundamento esta idea de que es el hombre quien define la unión matrimonial y la mujer no puede no estar feliz y agradecida de haber sido escogida. El que ella lo haya rechazado no hace más que reforzar la idea de que se trata de una mujer rara y diferente, cualidades que se le asigna en la narración.

Esta dependencia femenina se repite en la película *Shrek*, en la que Fiona, la heroína, debe aguardar encerrada en la torre más alta de un castillo el rescate del caballero quien, por salvarla, habrá de convertirse en su cónyuge. En apariencia, nada puede hacer ella para cambiar su condición de prisionera (y de soltera) sino esperar a que un representante del género masculino se presente y resuelva su opresiva situación.

El eje tradicional de la división del trabajo producción (masculina) – reproducción (femenina), se ve reforzado en las películas asociadas con otros sentidos tradicionales como actividad (m) - pasividad (f), independencia (m) – dependencia (f), movimiento (m) – quietud (f). Esta fórmula se adapta exitosamente desde los primeros productos desarrollados para el cine infantil (Blancanieves, por ejemplo) y llega a nuestros días reproduciendo el inevitable desenlace en el que el varón decide cómo finalizará la historia. El cartel que señala "y fueron felices para siempre", aún en una película moderna y rupturista como *Shrek*, es el corolario, explícito o implícito, para la mayoría de estas producciones.

3.3. Estereotipos de género por oposición: ser no-varón y ser no-mujer

Es una constante en las producciones animadas la construcción de estereotipos. Según Charaudeau y Maingueneau (2005: 241), “la estereotipia [...] se presenta como aquello que permite naturalizar el discurso, disimular lo cultural bajo lo evidente [...]”. Así es que determinados rasgos de los personajes se repiten en las historias hasta en los más mínimos detalles: escenografía, vestuario, modismos. Esto tiende a contribuir de alguna manera a la comprensión del niño receptor, pero a su vez contribuye a cristalizar todo un conjunto de elementos que se consideran propios de un grupo. El uso de estos estereotipos “en la producción icónica de serie” produce, según Christian Metz (1981:211) “la presentación de una imagen deliberadamente falseada de la realidad socioeconómica, destinada a adormecer la reivindicación del espectador [...]”.

Los estereotipos sirven para definir, a partir de la exageración, rasgos atinentes a etnias, clases sociales, ocupaciones y por supuesto, diferencias de género. Para poder construir un personaje exitoso – varón o mujer - en el marco del relato, aparece la necesidad no sólo de resaltar lo femenino en la mujer y lo masculino en el varón, sino fundamentalmente de suprimir los rasgos femeninos en personajes masculinos y viceversa. Esto permite definir adecuadamente el género del actor en cuestión, subrayando aquello que hace a la representación social. Por esto es que aparecen personajes por demás estereotipados, que no dejan lugar a duda respecto de su género. Esta división claramente visible y reconocible, es lo que permite concretar la unión matrimonial que, como decíamos, se constituye en el final por excelencia de los relatos animados tradicionales.

En relación al modo en que lucen los personajes de los relatos, es de destacar que tanto los personajes principales (héroes y heroínas) como los antihéroes, se caracterizan por mostrar un aspecto acorde con los cánones de belleza que se consideran válidos en las sociedades occidentales. Predomina la delgadez, la altura y la elegancia.

La excepción pareciera darse en el film *Shrek*, en el que los personajes no responden a modelos tradicionales. El protagonista no corresponde realmente a la especie humana: es un ser no-humano y su piel es de color verde. El antihéroe, es humano pero monstruoso y éste hace grandes esfuerzos permanentemente por ocultar su baja estatura. La heroína, transita entre lo humano y lo no-humano dado el hechizo que pesa sobre ella. Sin embargo, estas variantes funcionan exitosamente en función de que presuponen y juegan con el modelo “habitual” de un relato⁵. Así como se plantea en *La Bella y la Bestia*, el héroe deberá adquirir competencias extraordinarias para ser capaz de demostrar cualidades que permitan a la heroína superar el obstáculo de la fealdad exterior.

⁵ Es de remarcar además, que a quienes se les tolera la fealdad en los relatos es a los protagonistas varones, contando así con la capacidad de los personajes femeninos de ver más allá de lo exterior para luego ser premiadas. En el caso del film *Shrek*, al personaje de Fiona se lo despoja de la belleza exterior definitivamente, solo a partir de que el héroe ya se ha enamorado (y no siendo él mismo un modelo clásico de belleza).

La mayoría de los personajes centrales del relato son poseedores de un tipo de belleza tradicionalmente aceptada y legitimada por la sociedad contemporánea occidental. A su vez, los personajes secundarios que se espera que sean torpes, ridículos o graciosos, aparecen caracterizados como sujetos obesos y de baja altura. Es frecuente que el héroe o antihéroe se encuentre acompañado por uno de estos personajes secundarios, quienes, a partir de la ruptura que introducen en relación con la figura del actor principal, funcionan resaltando, por oposición, las virtudes físicas, el porte o la importancia de éste. Estos personajes se insertan para lograr que las secuencias sean más ricas o más interesantes.

No sólo la estética corporal legitimada en Occidente es valorada, sino también la juventud, siendo los personajes ancianos caracterizados como los que aportan elementos divertidos a la historia. Al igual que los obesos, no están en condiciones de personificar a héroes o antihéroes, ya que de los primeros se espera un modelo determinado y de los segundos, una capacidad de producir temor o generar situaciones de injusticia que no aplican a un actor socialmente – estéticamente - “desprestigiado”.

Lo que caracteriza entonces a una doncella potencialmente casadera es el cumplimiento de ciertos cánones específicos, siempre en oposición a las normas masculinas: debe ser bella, esbelta, delicada, y requerir de otro (un varón) para que tome las decisiones importantes. Aún teniendo una posición social elevada, debe ser capaz de realizar las tareas básicas de cuidado de la familia y el hogar, mostrando siempre una veta maternal (sin llegar a ser madre)⁶ en sus prácticas. No debe descuidar el aspecto y cuidado personal, ni perder la femineidad, sin importar cuán complicada sea la situación en la que se encuentra. Su espacio será acotado al hogar o, en caso de trasladarse, lo hará en compañía de alguna figura masculina (el padre, el marido, entre otros).

Por su parte, el héroe deberá construirse en férrea oposición al esquema femenino. El caballero deberá demostrar que puede constituirse como un héroe legítimo. Su porte y belleza deberá ser homólogo al de la heroína, aunque de él se espera que no sólo sea hermoso y elegante sino también fuerte, musculoso, osado y valiente. Debe ser capaz de manejar armas a la perfección y combatir sin ellas sin acobardarse ni mostrar debilidad o duda. Para con la mujer, deberá tener las cualidades de un soldado así como las de un caballero de la corte. Para poder cubrir la debilidad de la heroína en términos de toma de decisiones, ser inteligente y sagaz, así como seguro de sí mismo.

A la vez, suele ser imprescindible que el héroe posea bienes materiales y/o simbólicos. En general, éste será de origen noble y contará con recursos económicos más que

⁶ Si bien es común detectar comportamientos típicamente maternos en los films infantiles, no es frecuente que las heroínas aparezcan como madres. Por lo general, la historia encuentra su fin sin involucrar elementos que indiquen ninguna clase de comportamiento sexual, salvo por el beso final que indica que los protagonistas han alcanzado el objeto de valor buscado.

suficientes, aunque si así no fuera, tendrá al menos los bienes necesarios para mantener adecuadamente una familia, como es el caso del personaje Shrek, dueño de su pantano⁷.

Los estereotipos señalan a la audiencia rápidamente quién es quién. Un receptor entrenado, aún se trate de una niña o un niño, sabrá qué personajes son “buenos” o “malos” desde los primeros fotogramas de la película. De esta manera, también intuirán quienes “ganarán” y quienes “perderán” en el devenir de la narración, a partir de los elementos que los constituyan como personajes, y esto le permitirá a la audiencia tomar partido por aquellos actores que terminarán el relato siendo exitosos.

Estos modelos cristalizados coadyuvarán a la comprensión del relato y ofrecerán a los receptores y receptoras un modelo digerido de quién merece la felicidad y quienes el destierro, la cárcel o la muerte. Las pautas que señalan cómo se debe ser socialmente para ser premiados aparecerán claramente en la pantalla indicando lo que se considera legítimo y valioso ¿cómo escapar a la tentación de ser felices por siempre?

4. Reflexiones finales

El análisis realizado nos permite señalar que, a pesar del paso del tiempo y de los cambios sociales que se produjeron en el seno de las unidades familiares (a partir del avance femenino en diversos terrenos), las películas animadas infantiles reiteran una estructura narrativa y unos personajes que recuperan y reproducen los esquemas simbólicos tradicionales respecto a las definiciones del género.

Dichos esquemas se organizan en torno a los ejes de sentido asociados a lo femenino o lo masculino: los roles de producción y reproducción (estrechamente asociados al eje de racionalidad/emotividad); el desplazamiento de los actores por el exterior o el interior (afuera/adentro), y su significación asociada a lo público/privado; la caracterización que da cuenta de lo femenino asociado a pasividad y dependencia en contraposición a la actividad/autonomía vinculada con lo masculino.

A pesar de los profundos cambios sociales, en relación al avance en el lugar de la mujer, los aspectos narrativos de superficie y descriptivos de las películas no llegan a marcar una ruptura con los sentidos androcéntricos más tradicionales. Podemos decir que la estructura de base de los discursos mediáticos resiste el paso del tiempo y los cambios sociales, valiéndose, para construir el eje de sus mensajes, de estereotipos y representaciones tradicionales de las normas que rigen para uno y otro género.

Creemos que este tipo de reflexión es relevante ya que los medios de comunicación son para las audiencias cada vez más importantes en la interiorización de modos de interpretar y valorar el mundo. Cuando se trata de producciones apuntadas a públicos

⁷ Hemos observado estas características en producciones de tono romántico más recientes como *La Princesa* y *el Sapo* (2009) y *Enredados* (2010).

infantiles, las probabilidades de que los sentidos expuestos en los contenidos tengan una recepción más pasiva que con públicos adultos que han desarrollado ya una cierta capacidad crítica.

En este sentido, coincidimos con Henry Giroux cuando sostiene que el producto ofrecido por Disney (y otras productoras que agregaríamos) se basa históricamente en una cierta idea de inocencia relacionada con la niñez, que se muestra en el contexto de una visión dulcificada del pasado. Idea que entra en contradicción con las agresivas estrategias de expansión comercial orientadas a producir mayores ganancias:

“El manto de inocencia que se extiende sobre todas sus historias, tanto en la actitud de los personajes como en el tipo de respuesta demandada al espectador, esconde unos valores ultraconservadores basados en la estricta separación entre hombres y mujeres, un nacionalismo incontestado y una noción de la libertad de elección unida al consumismo” (cit. En Deleyto, 2003: 305).

La educación formal, la religión, la familia y el Estado, reproducen estructuras muy cristalizadas en relación a cómo debe estar organizada la sociedad, y cuál es el papel que corresponde a cada género. Por su parte los medios de comunicación tienden a reproducir regulaciones tradicionales orientadas a asociar el amor romántico y el matrimonio, como fines (únicos) válidos a alcanzar. Esta búsqueda se constituye, en los productos mediáticos, como la persecución incesante de un destino ideal (modelo de felicidad eterna), que tiende a mostrarse casi como ineludible.

En los largometrajes animados pudimos observar cómo las representaciones de las regulaciones, definiciones básicas de lo femenino y lo masculino han logrado permanecer relativamente inalterables a lo largo del tiempo. Es como si los productos culturales tendieran, históricamente, a hacerse eco de las estructuras ideológicas más arraigadas socialmente y las utilizaran en sus mensajes como modelos de fácil reconocimiento e interpretación, contribuyendo a su reproducción.

Esto no quiere decir que el cine o los medios de comunicación no se hagan eco de las transformaciones sociales. Nuestro análisis muestra que han ido adaptando algunos contenidos y cualidades superficiales de acuerdo a un contexto de producción y de mercado que parecía requerirlo, pero sin generar rupturas importantes en sus ideas fundamentales.

Las estructuras de base relacionadas con la definición de los roles y normas de género, han permanecido casi sin modificaciones. Así, con una distancia de más de 50 años entre los largometrajes que analizamos, encontramos que las representaciones en torno a los lugares y roles considerados adecuados y legítimos para varones y mujeres, siguen asentándose en los patrones tradicionales que reproducen las dicotomías más cristalizadas. Las representaciones sociales dominantes encuentran en las producciones cinematográficas, y mediáticas en general, un medio adecuado para su difusión, imposición y reproducción.

BIBLIOGRAFÍA

- Bourdieu, Pierre (2000): *La dominación masculina*. Barcelona: Anagrama.
- _____. (1991): *El sentido práctico*. Madrid: Taurus.
- _____. (1985): *¿Qué significa hablar?* Madrid: Ed. Akal.
- Carbonero Gamundi, M^a Antonia y Levin, Silvia (2007) (comp.): *Entre familia y trabajo – Relaciones, conflictos y políticas de género en Europa y América Latina*. Rosario: Homo Sapiens.
- Charaudeau, Patrick y Maingueneau, Dominique (2005): *Diccionario de análisis del discurso*. Madrid: Amorrotu.
- Conway, Jill K.; Bourque, Susan C. y Scott, Joan W. (1998) “El concepto de género”. En Marysa Navarro y Catharine Stimpson (1998) (comp.): *¿Qué son los estudios de mujeres?* Buenos Aires: F.C.E., pp. 167-178.
- Dorfman, Ariel y Mattelart, Armand (2002): *Para leer al Pato Donald*. Buenos Aires: Siglo 21.
- Deleyto, Celestino A. (2003): *Ángeles y demonios – Representación e ideología en el cine contemporáneo de Hollywood*. Barcelona: Ed. Paidós.
- Fraser, Nancy (1997): *Iustitia interrupta: reflexiones críticas desde la posición postsocialista*. Bogotá: Ed. Siglo de Hombres.
- Giroux, Henry A. (1999): *The Mouse that Roared: Disney and the End of Innocence*. New York: Rowman and Littlefield Publishers, Inc.
- Greimas, Algirdas J. (1992): *La Semiótica del Texto. Ejercicios Prácticos*. 2^a edición. Madrid: Paidós
- _____. (1989): *Del sentido II, Ensayos semióticos*. Madrid: Gredos.
- Greimas, Algirdas J. y Courtés, Joseph (1991): *Semiótica, Diccionario Razonado de la Teoría Del Lenguaje*. Madrid: Gredos.
- Guasch Andreu, Óscar (2002): “Ancianos, guerreros, efebos y afeminados: tipos ideales de masculinidad”. En José María Valcuende Del Rio y Juan Blanco Lopez: *Hombres – La construcción cultural de las masculinidades*. Madrid: Talasa.
- Hamon, Philippe (1991): *Introducción al análisis de lo descriptivo*. Buenos Aires: Edicial.
- _____. (1977): “Para un estatuto semiológico del personaje”. En Roland Barthes *et al. Poétique du récit*. Paris: Seuil. Traducción: Danuta Teresa Mozejko.
- Hartmann, Heidi (1987): “El infeliz matrimonio entre marxismo y feminismo: hacia una unión más progresista”. En: *Cuadernos del sur* n° 6, Buenos Aires, Marzo – Mayo, pp. 12-13.
- Hénault, Anne (1983) : *Narratología. Semiótica general. Las claves de la semiótica*. 2. Paris: Presses Universitaires de France.
- Hobsbawm, Eric (2005): *Historia del siglo XX*. Buenos Aires: Crítica.
- Kauffman, Michael y Brod, Harry (1994): *Theorizing masculinities*. Thousand Oaks: SAGE.
- Kimmel, Michael (1987): *Changing men: new directions in research on men and masculinity*. Londres: SAGE.

- Lèvi Strauss, Claude (1993): *Las estructuras elementales del parentesco*. Buenos Aires: Planeta Agostini.
- Lozano, Jorge; Peña-Marín, Cristina y Abril, Gonzalo (1997): *Análisis del discurso – hacia una semiótica de la interacción textual*. Madrid: Ed. Cátedra.
- Martínez, Alejandra (2009): “La investigación cualitativa en el ámbito de las comunicaciones: un estudio en recepción en niños, a partir de la adaptación de la técnica del grupo de enfoque”. En Aldo Merlino: *Investigación cualitativa en ciencias sociales: temas, problemas y aplicaciones*. Buenos Aires: Cengage Learning, pp. 175-192.
- Martínez, Alejandra y Merlino, Aldo (2008): *Poverty, violence and masculinity in children's discourse*. Actas de International Congress of Qualitative Inquiry (QI2008) University of Illinois at Urbana - Champaign: EEUU.
- Mayobre, Purificación (2004): “La construcción de la identidad personal en una cultura de género”, [en línea] Disponible en: [www.creatividadfeminista.org/articulos/2004/sex04_purificacion .htm](http://www.creatividadfeminista.org/articulos/2004/sex04_purificacion.htm) [01/02/2005].
- Metz, Christian (1981): “Cine y lenguaje”. En *Imagen y lenguajes*. Barcelona: Ed. Fontanella, pp. 193-224.
- Montesinos, Rafael (2002): *Las rutas de la masculinidad, ensayos sobre el cambio cultural y el mundo moderno*. Barcelona: Ed. Gedisa.
- Navarro, Marysa y Stimpson, Catharine R. (1998) (comp.): *¿Qué son los estudios de mujeres?*. Buenos Aires: F.C.E.
- Rubin, Gayle (1998): “El tráfico de mujeres: notas sobre la “economía política” del sexo”. En Marysa Navarro y Chatarine R. Stimpson (1998) (comp.): *¿Qué son los estudios de mujeres?* Buenos Aires: F.C.E., pp. 15-75.
- Strauss Anselm y Corbin, Juliet (2002): *Bases de la Investigación cualitativa*. Medellín: Ed. Universidad de Antioquia.
- Tomasini, Marina (2004): “Género y normatividad. Interacciones formadoras de normas en el ámbito de la escolarización inicial”. En M^a Teresa Dalmasso y Adriana Boria (2004): *Discurso social y construcción de identidades: mujer y género*. CEA: UNC, Córdoba, pp. 253-260.
- Valcuende Del Rio, José María y Blanco Lopez, Juan (2002): *Hombres – La construcción cultural de las masculinidades*. Madrid: Talasa.
- Valles, Miguel S. (1999): *Técnicas cualitativas de investigación social. Reflexión metodológica y práctica profesional*. Madrid: Ed. Síntesis.
- Wainerman, Catalina (2007): “Familia, trabajo y relaciones de género”. En M^a Antonia Carbonero Gamundi y Silvia Levín (comp.) *Entre familia y trabajo – Relaciones, conflictos y políticas de género en Europa y América Latina*. Rosario: Homo Sapiens, pp. 147-177.
- _____. (2002a) (comp.): *Familia, trabajo y género. Un mundo de nuevas relaciones*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- _____. (2002b) (comp.): *Familia y trabajo. Prácticas y representaciones*. Serie Cuaderno del Cenep, n° 53. Buenos Aires: CENEP.
- Zecchetto, Victorino et al. (1999): *Seis semiólogos en busca del lector*. Buenos Aires: Ed. Ciccus La crujía.