

REPRESENTACIONES SOCIALES EN EL CINE INFANTIL. NACIONALIDAD, RAZA, CULTURA Y CLASE EN “EL REY LEÓN”

Demarchi, Pablo; Martínez, Alejandra;
Dominguez Lucía; Formigoni Darío;
Peralta, Heliana.



***REPRESENTACIONES SOCIALES EN EL CINE INFANTIL.
NACIONALIDAD, RAZA, CULTURA Y CLASE EN “EL REY LEÓN”***

***SOCIAL REPRESENTATIONS IN CHILD FILM. NATIONALITY, RACE,
CULTURE AND CLASS IN “THE LION KING”***

Pablo Demarchi, Alejandra Martínez, Lucía Domínguez,

Darío Formigoni, Heliana Peralta

Universidad Empresarial Siglo 21 – CIECS-CONICET-UNC

Resumen

En este artículo presentamos resultados de un trabajo de investigación que tiene como uno de sus objetivos centrales analizar representaciones sociales en películas infantiles. En este escrito analizamos una de las piezas más exitosas de la compañía Disney, *El Rey León*. Observamos que aún cuando los personajes de estas producciones son animales, aspectos como la nacionalidad, la raza y la clase social son representados de formas particulares, contribuyendo a la transmisión de estereotipos a un público de corta edad. Los personajes reproducen estructuras sociales y relaciones humanas, y a partir de la oposición protagonista-antagonista los grupos representados son cargados de valoraciones positivas o negativas, exponiendo a sus jóvenes receptores a una visión particular del mundo.

Palabras clave

Representaciones sociales, cine infantil, clase social, nacionalidad, etnia.

Abstract

We present results of a research project which has as one of its main objectives to analyze social representations in children's films. In this paper we analyze one of the most successful parts of the Disney Company, The Lion King. We note that even though the characters in these productions are animals, aspects such as nationality, race and class are represented in particular ways, contributing to the transmission of stereotypes to an audience of young children. The characters reproduce social structures and relationships, and from the protagonist-antagonist opposition groups represented are charged with positive or negative evaluations, exposing their young receivers to a particular worldview.

Keywords

Social representations, children's films, social class, nationality, ethnicity.

1. INTRODUCCIÓN

Este artículo presenta los resultados del trabajo analítico realizado sobre la película *El Rey León* (Disney 1994). El análisis forma parte de una investigación más amplia, que busca analizar las representaciones de género, raza, clase, nacionalidad y otras condiciones objetivas de existencia en películas protagonizadas por animales.

Dichas representaciones, reproducidas decenas de veces a un público aún escaso de elementos críticos, tienen el potencial de transmitir modos de ver el mundo en el que priman categorías y valoraciones aplicables luego a la vida cotidiana. Coincidimos con Giroux (1999) en su afirmación de que el entretenimiento siempre es una fuerza educacional. Con este “edutenimiento”, como él lo llama, las películas infantiles operan como novedosas máquinas de enseñar y poseen una gran autoridad cultural y legitimidad para inculcar roles, valores e ideales que otros espacios tradicionales de enseñanza (en King, 2010).

Coincidimos con Stuart Hall (1989 en Denzin 2002) cuando señala que el cine no es un espejo de segunda mano que refleja lo que ya existe, sino un aparato que crea y constituye su propia versión de la realidad y su propio sentido de la moralidad común. En el caso de Disney, la realidad es saneada y americanizada. Estos dos rasgos componen la llamada Disneyficación del folklore y la cultura popular (García Zarranz, 2007). La película *El Rey León* es un excelente ejemplo de cómo funciona este poderoso think tank.

La historia de *El Rey León* comienza con la presentación de Simba, el hijo y heredero del Rey Mufasa y la leona Sarabi. El hermano de Mufasa, Scar, celoso por no poder ser él quien tome el puesto de Rey, trama un plan para deshacerse tanto de su hermano mayor como de su hijo, Simba. Scar pone a Simba en peligro y, al intentar salvarlo, Mufasa muere. Sintiendo culpable por la muerte de su padre, Simba huye de su hogar. Años después, Nala, su mejor amiga de la infancia, lo encuentra y le pide que vuelva al Reino, ahora devastado por Scar y un conjunto de hienas. Simba regresa a su tierra y se enfrenta a Scar, vencéndolo. El relato finaliza con Simba y Nala presentando a su nuevo hijo, mostrando la continuación del “Ciclo de la Vida”.

2. ASPECTOS METODOLÓGICOS

Nuestra postura metodológica apunta directamente al análisis sociológico del discurso cinematográfico. Utilizamos categorías analíticas provenientes de marcos teóricos referidos a la comunicación mediática (Deleyto, 2003; Dorfman & Mattelart, 2002, Denzin, 2002, Giroux, 1999) y herramientas específicas de análisis del discurso (Hamon, 1977, 1991). Hamon se ocupa de los momentos descriptivos de un discurso y el análisis de los personajes. Este tipo de análisis resulta de utilidad en nuestro trabajo, ya que las definiciones de las condiciones objetivas de existencia se presentan a partir de nominaciones y atribuciones sobre *sí mismo*, en comparación con un *otro* tipificado que –según el caso– se acerca o aleja de un modelo típico “de referencia”, reproducido históricamente.

Hamon 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” (1991: 6). 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 *héroe*, opuesto a *antihéroe*. 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, 2012) 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).

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

Este artículo es producto de un estudio que lleva ya varios años. En la etapa analítica actual (2013-2014), el corpus de análisis del trabajo se encuentra conformado por tres largometrajes animados infantiles doblados al español-latino. Para delimitar el mismo,

se adoptó como criterio el de seleccionar, en primer lugar, películas protagonizadas mayoritariamente por animales. Nos interesa el modo en que se naturalizan las prácticas sociales a partir de la construcción de personajes que *lucen* como animales, pero se comportan, piensan y sienten como humanos (Dorfman y Mattelart, 2002; Giroux, 1999). Por otra parte, siguiendo a Denzin (2002), decidimos seleccionar películas animadas infantiles que han resultado éxitos de taquilla, lanzadas al mercado en diferentes momentos históricos. De este modo, seleccionamos los siguientes largometrajes:

- *El libro de la Selva* (Disney, 1967)
- *El Rey León* (Disney, 1994)
- *Happy Feet* (Animal Logic, 2006)

Como antes mencionábamos, en este artículo sólo desarrollaremos el análisis realizado sobre la película de 1994, *El Rey León*.

3. EL MUNDO DE “EL REY LEÓN”

El universo Disney ha sido objeto de numerosos estudios en torno a las representaciones sociales presentes en sus producciones (entre otros Giroux, 1999; Dorfman y Mattelart, 2002; Deleyto, 2003; King et al., 2010; Budd y Kirsch, 2005). Estas conforman una superestructura que refleja la estructura social (real o ideal) desde la mirada de los autores (Dorfman y Mattelart, 2002).

Aunque ninguna producción cultural está exenta de transmitir la forma de ver el mundo de sus autores, en el caso de las películas dirigidas a niños y niñas, las características de la audiencia favorecen la ausencia de cuestionamientos. Las ideas sobre lo posible y lo esperable para cada personaje, de acuerdo a sus condiciones objetivas de existencia, impactan en la subjetividad de los receptores (Martínez, 2013). La costumbre de los niños y niñas de ver una y otra vez el mismo filme alimentan la teoría de que, ante tal reforzamiento, las representaciones presentes en el cine infantil (y las valoraciones asociadas a ellas) pueden arraigarse firmemente en la mente de su audiencia (Manning, 2004).

En los casos de producciones protagonizados por animales, los aspectos sociales y culturales tienden a pasar desapercibidos, ya que el contexto en el que se produce el relato es presentado como natural (Dorfman y Mattelart, 2002). Las preocupaciones propias de la vida salvaje (conseguir alimento, sobrevivir, reproducirse) ceden su lugar a dramas propios de nuestra especie (Buhler, 2003).

3.1. El Ciclo de la Vida y la Mano Invisible

El Rey León no es una película sobre animales. Aunque los personajes habitan cuerpos de animales, sus conductas, sus sentimientos y sus conflictos son claramente humanos. En la tierra de Simba y sus coprotagonistas existen clases sociales, nacionalidades, culturas, y un sistema político-económico del cual todas las criaturas dependen.

Si bien la trama se desarrolla en la sabana africana, hay muy pocos elementos de la cultura subsahariana en la sociedad gobernada por el rey Mufasa. Rafiki, el mandril que hace las veces de chamán y conduce los ritos de iniciación, es el único personaje con rasgos claramente africanos. Él representa, en el filme, la herencia, la cultura y la tradición. En él se deposita el África más arquetípica, sintética e hiperbólica. Los leones y las hienas, en cambio, exhiben costumbres, modismos y estructuras familiares propias de la cultura occidental. Los autores reproducen el entorno social de su audiencia típica más que el que naturalmente correspondería a sus personajes, y asignan, al hacerlo, roles protagónicos y antagónicos que replican sus propias ideas acerca del rol que representan los diferentes actores sociales en su mundo [1].

El rey Mufasa y su hijo (cuando éste llega a la vida adulta) comparten rasgos físicos, sociales y conductuales: son atléticos, ágiles y fuertes. Su piel es clara, su melena es de color castaño rojizo, su rostro ancho y de líneas suaves. Ambos son monógamos y heterosexuales, y forman familias típicas, compuestas por madre, padre e hijo. Son respetuosos de su tradición y su cultura, y la transmiten a sus descendientes. Su manera de hablar, esencialmente neutra (a diferencia de otros personajes que presentan marcadas expresiones idiomáticas o de entonación) los identifica como “locales”, es decir, dado el origen de la película, norteamericanos. Estos personajes reúnen

¹ No es el objetivo de este trabajo determinar si tales representaciones son deliberadas, o son el resultado involuntario de los propios estereotipos y prejuicios de los autores. Interesa, por lo pronto, señalar su existencia y la posible influencia que éstas podrían tener en las audiencias infantiles.

características propias de los llamados WASP (White, Anglo-Saxon, Protestant: blancos, anglosajones y protestantes) (Cornacchia y Nelson 1992; Lacroix, 2004; Martin Rodriguez, 1999, Hall, 1989).

Scar, el villano de la historia, presenta rasgos raciales y culturales diferentes: su melena es negra, y sus facciones, angulosas y delgadas, lo diferencian claramente de su hermano Mufasa y su sobrino Simba. Su rostro tiene marcadas similitudes con el de Jafar, el antagonista del filme *Aladdin* (Disney, 1992), por lo que se podría afirmar que Scar tiene rasgos de reminiscencia árabe (Modenessi, 2005). Su modo de hablar, sin embargo, parece característicamente europeo. Esta idea se ve reforzada por la elección del actor elegido para la voz de Scar, el inglés Jeremy Irons. Su prosa elegante, su marcado histrionismo y excesiva afectación al hablar fueron señalados en ocasiones como rasgos homosexuales (Adams, 1995). Parece más acertada la teoría de que tales gestos, sumados a su clara convicción de su superioridad intelectual y su desprecio hacia la fuerza bruta que ostentan su hermano y sobrino, lo identifican como un aristócrata europeo o un colonialista británico (Giddings, 1999; Modenessi, 2005). En todo caso, es evidente que los estereotipos culturales y nacionales presentes en el personaje del villano difieren de aquellos que caracterizan a su familia, y suponen una conjunción de condiciones objetivas sugeridas que apuntan a lo socialmente reprochable.

En el reino de Mufasa, el rol del rey parece ser, exclusivamente, el de mantener el territorio a salvo de intrusos indeseables. Aunque existen personajes que desempeñan el rol de consejeros (el mono Rafiki, y el tucán Zazoo), no se ve al soberano desempeñar ninguna tarea más que la de acudir, presuroso, ante la presencia de hienas en sus tierras. Toda cuestión vinculada con la estructura social y el manejo de los recursos queda en manos del Ciclo de La Vida, concepto que remite a la famosa “Mano Invisible” de Adam Smith, y por el cual se naturaliza y se libera de toda carga moral un sistema en el cual la supervivencia de unos requiere de la muerte de otros. Cuando Mufasa explica a su hijo el Ciclo, le dice que sus propios cuerpos, al morir, alimentarán las pasturas, que a su vez alimentan a los antílopes que ellos mismos comen. De ese modo, el círculo se cierra, y el Ciclo continúa. El rey parece olvidar que, para los antílopes, convertirse en alimento de leones supone una muerte violenta y prematura. Si entendemos al reino de Mufasa como la visión que los propios autores tienen de los Estados Unidos, esto parece respaldar lo que sostiene Giroux (1999, citado en Deleyto, 2003) cuando señala que

Disney reescribe, en cierta forma, la historia de su país, y omite en su narración los episodios más escabrosos.

Así, el funcionamiento real del Ciclo pasa desapercibido en el filme. Cebras, antílopes y demás criaturas reverencian al nuevo príncipe al nacer, legitimando su poder sobre ellos, y aceptando el rol que les toca (Manning, 2004, Dines y Humez, 1995).

Durante el reinado de Mufasa, los recursos parecen aflorar de manera mágica, sin más referencia a la caza y la muerte de las presas que el breve diálogo entre Simba y su padre. Sólo cuando Scar toma el poder y lleva el reino a la ruina, puede verse una escena de caza. En *El Rey León*, la violencia se mantiene eufemizada en tanto el Ciclo no se altera (Giddings, 1999).

3.2. Excluidos bondadosos y malvados: las dos caras del subdesarrollo

Así como el reino de Mufasa simboliza la idealización de la sociedad industrial norteamericana, próspera, ordenada y feliz, los territorios más allá de sus fronteras ofrecen dos representaciones muy diferentes del mundo subdesarrollado. Por un lado, el mundo de las hienas, caracterizado por la violencia y el rencor. Por el otro, el idílico paraíso del suricata Timón y el facóquero Pumba, donde la posibilidad de vivir libre de preocupaciones [2] parece compensar las carencias materiales, que se evidencian en el hecho de que se alimentan de insectos.

En el primer caso, las hienas habitan un espacio en ruinas: un cementerio de elefantes en donde no crece la vegetación, y hay evidencias de permanente actividad volcánica. Aunque sólo tres de ellas son personajes centrales, con nombres propios y varias líneas de diálogo, su población es muy numerosa. Son violentas por naturaleza, riñen entre sí, y también acosan a las demás criaturas. No son ajenas al reino de Mufasa: son sus vecinas, lo conocen, y ambicionan sus recursos. Desprecian el modo de vida de los leones, pero ansían sus posesiones. Las hienas son presentadas en el filme como animales rencorosos, resentidos por el lugar que les tocó en suerte.

² “Hakuna Matata”, expresión zwahili que significa “no te angusties”, expresa la filosofía de vida de estos personajes.

En la versión doblada, las hienas exhiben acento y expresiones propias del español hablado en México. En el idioma original, sin embargo, los personajes son interpretados por la actriz negra estadounidense Whoopi Goldberg y el actor y comediante mexicano-estadounidense Anthony “Cheech” Marin. La caracterización de estos animales no parece representar tanto una nacionalidad como una clase: los habitantes de los barrios pobres de las grandes ciudades norteamericanas, en su mayoría afroamericanos y latinos. Tan cerca pero, al mismo tiempo, tan lejos de lo que los autores del filme representan como la civilización ideal, las hienas viven rodeadas de violencia, muerte y fuego, en un espacio destinado a los despojos del reino. Excluidas del “Ciclo de la Vida” (la película no intenta profundizar en el por qué de su exclusión, aunque deja en claro la *naturaleza* maléfica de las hienas), subsisten de carroña y de esporádicas incursiones a la tierra de los leones.

El caso de Timón y Pumba es radicalmente diferente. El entorno en el que viven, la jungla, se muestra bello y abundante en recursos: predomina el verde, señal de vida, de una naturaleza virgen, no explotada. Sin embargo, queda claro que la vida en el paraíso no se caracteriza por la prosperidad, al menos desde los parámetros alimenticios de un león. Ante la demanda de un joven y hambriento Simba, que pregunta por antílopes, gacelas o hipopótamos, sus anfitriones le ofrecen gusanos, cascarudos y otros insectos, a los que definen como “viscosos, pero sabrosos”, un argumento que bien podría interpretarse como una señal de conformismo.

La pobreza de Timón y Pumba es representada como una pobreza feliz. Su filosofía de olvidar el pasado, huir de los problemas y vivir el presente, les permite una vida despreocupada y alegre. No ignoran el poder y las ventajas del león, de quien afirman, textualmente, que “está en la cima de la cadena alimenticia”; pero a diferencia de las hienas, no parecen envidiarlo. Ser el rey de la selva implica también una serie de deberes que no desean tener.

No obstante la naturaleza de excluidos que comparten las hienas tanto como Simón y Pumba, el filme es claro en cuanto al destino que corresponde a unos y a otros. Los simpáticos amigos de Simba, aún cuando no comprenden la importancia del deber y la responsabilidad, pueden ser integrados y tener su lugar en el reino. Para las hienas, en cambio, no hay salida posible: Su destino es el gueto.

3.3. La dictadura de Scar

La traición de Scar y su llegada al poder interrumpen el Ciclo de la Vida, y llevan al reino al caos. El plan del villano para conquistar el trono y mantenerse en el poder requiere de la participación de las hienas. En la escena en que el león les expone su plan (canción mediante), el escenario y la coreografía incluyen elementos que remiten al nazismo: filas interminables de hienas marchan a paso de ganso, a la luz del fuego, mientras Scar, desde las alturas, hace su alocución. El filme lo representa como un dictador (Modenessi, 2005).

La “nueva era”, tal como la describe Scar, lleva al reino a la ruina. Por primera vez en el filme se ve cómo las leonas son obligadas a salir a trabajar (es decir, a cazar). En la naturaleza es la leona la que provee a la manada, pero en el reino ideal de Mufasa (regido por el Ciclo de la Vida) esta situación se encuentra invisibilizada. Durante el gobierno de su hermano, en cambio, el esfuerzo de las leonas se hace evidente. Las hienas, por su parte, se limitan a reclamar la escasez de comida. Se las representa como consumidoras-parasitarias, pero no productoras. Su único rol dentro de la sociedad de Scar parece ser el de garantizar el poder del nuevo rey (King et al. 2010).

En el filme, el entorno refleja el impacto del gobierno ilegítimo de Scar. Los ríos se secan, los árboles mueren, las manadas se retiran a otros parajes.

El retorno de Simba, la muerte de Scar y la expulsión de las hienas traen, como consecuencia, el retorno de la vida al reino. En una misma secuencia, sobre el final, puede observarse el cambio. El Ciclo de la Vida es salud, prosperidad y belleza (Giddings, 1999). Su interrupción, a partir de la introducción de elementos extraños, es muerte, escasez y fealdad.

4. CONCLUSIONES

Los personajes de *El Rey León* reproducen una trama cargada de conflictos inherentemente humanos, y representan, a partir de las características que les son asignadas, diferentes razas, nacionalidades y clases que es posible identificar en nuestra

sociedad. Tales representaciones están cargadas, a su vez, de juicios valorativos que proponen como positiva una determinada estructura social, y presentan las alternativas a ésta como causantes del caos, la muerte y la destrucción.

Aquellos cuestionamientos provenientes del propio sistema (las convenientes preguntas del pequeño Simba) reciben una respuesta amable y didáctica que, a partir de una simplificación excesiva, naturaliza las diferencias sociales existentes (Giroux, 1999; Deleyto, 2003). Los que, por el contrario, provienen desde fuera del sistema, constituyen una amenaza al bienestar del reino y son combatidos con violencia.

El Ciclo de la Vida se muestra inalterable. Simba no puede modificarlo, porque su deber es protegerlo. Y los demás personajes tampoco pueden hacerlo, pues Simba es el único gobernante considerado legítimo. En este sentido, *El Rey León* se percibe como un relato políticamente conservador (Manning, 2004).

Pero lo más relevante, desde nuestro punto de vista, es que los personajes que desempeñan los diferentes papeles en este juego de tronos tienen su contraparte en la vida real. Las audiencias, niños y niñas, a las que va destinado este filme, ven en los héroes y villanos representaciones estereotipadas de sus propios vecinos. Construyen ideas sobre la moral de los grupos sociales y étnicos representados en la trama, y expectativas sobre su conducta (Signiorelli 2001, Giroux 1999, Denzin, 2002, Van Ausdale et al., 2001).

BIBLIOGRAFÍA

Adams, J. (1995). 'Critiquing the Cartoon Caricature: Disney, Drag and the Proliferation and Commodification of Queer Negativity'. *Queer Frontiers' Lesbian, Gay, and Bisexual Graduate Student Conference*, University of Southern California.

Buhler S. (2003). *Shakespeare and company: The Lion King and the disneyfication of Hamlet. In the Emperor's Old Groove: Decolonizing the Magic Kingdom*. Brenda Ayres, New York: Peter Lang, pp.117-130.

Cornacchia E. y Nelson, D. (1992). 'Historical Differences in the Political Experiences of American Blacks and White Ethnics: revisiting an unresolved controversy'. *Ethnic and Racial Studies*, 15(1), 102-124.

Deleyto, C. (2003). *Ángeles y demonios. Representación e ideología en el cine contemporáneo de Hollywood*. Barcelona: Paidós.

Denzin, N. (2002). *Reading Race*. London: Sage.

Dines, G. & Humez, J. (1995). *Gender, race and class in media: a text reader*. Sage: Thousand Oaks, USA.

Dorfman, A. & Mattelart, A. (2002). *Para leer al Pato Donald*. Buenos Aires, Siglo 21 editores.

García Zarranz, L. (2007). 'Diswomen strike back? The evolution of Disney femmes in the 1990s'. *Atenea*, 27(2), 55-65.

Giddings, S. (1999). 'The Circle of Life: Nature and Representation in Disney's The Lion King'. *Third text*, 13(49), 83-92.

Giroux, H. (1999). *The Mouse that Roared: Disney and the End of Innocence*. New York, Rowman and Littlefield Publishers, Inc.

Hall, S. (1989). 'Cultural identity and cinematic representation', *Framework*, 36. pp. 68-81.

Hamon, P. (1977). 'Para un estatuto semiológico del personaje', en: Barthes, R. et al. *Poétique du récit*, París, Seuil. Traducción Mozejko, T.

Hamon, P. (1991). *Introducción al análisis de lo descriptivo*, Edicial: Buenos Aires.

King, R. C., Lugo-Lugo, C. R, Bloodsworth, M. K (2010) *Animating difference: race, gender and sexuality in contemporary films for children*. Rowman and Littlefields: Plymouth, UK.

Lacroix, C. (2004). 'Images of animated Others. The Orientalization of Disney's Cartoon Heroines From The Little Mermaid to The Hunchback of Notre Dame'. *Popular Communication*, 2(4), 213-229.

Manning, S. (2004). 'Simba Meets Aristotle: The Politics of Disney's *The Lion King*'. Annual meeting of the The Midwest Political Science Association, http://www.allacademic.com/meta/p82821_index.html (Extraído Agosto de 2013).

Martin Rodriguez, M. (1999). 'Reel origins: Multiculturalism, history and the American children's movie'. In *The American child: a cultural studies reader*, ed. Caroline Levander and Carol Singley. New Brunswick: Rutgers University press, pp. 280-302.

Martínez, A. (2013). 'La inocencia cuestionada. Representaciones sociales, valores y jerarquías en películas animadas infantiles'. *Aposta Revista de Ciencias Sociales*, (57), en: <http://apostadigital.com/revistav3/hemeroteca/amartinez2.pdf>

Martínez, A. y Merlino A. (2012). 'Normas de género en el discurso cinematográfico: el eterno retorno del "final feliz"'. *Revista Cuestiones de Género: de la igualdad y la diferencia*. 7, 79-99.

Modenessi, A. (2005). 'Disney's "war efforts": The Lion King and Education For Death, or Shakespeare made easy for your apocalyptic convenience'. *Revista Ilha Do Desterro*. 49, 397-415.

Signiorelli, N. (2001). 'Television's Gender Role Images and Contribution to Stereotyping in Singer, Dorothy & Jerome Singer', *Handbook of children and the media*. Thousand Oaks: SAGE, pp. 341-358.

Van Ausdale, D. & Feagin, J. (2001). *The first R: How children learn race and racism*. Plymouth, UK: Rowman and Littlefield.

Strauss, A. & Corbin, J. (2002). *Bases de la Investigación cualitativa*. Medellín, Universidad de Antioquia.

Valles, M. (1999). *Técnicas cualitativas de investigación social. Reflexión metodológica y práctica profesional*. Madrid, Síntesis.